

**Estratégias de representação do «eu» e do sentir feminino em  
narrativas de Stefan Zweig, Simone de Beauvoir e Rita Ferro**

**Donzília Alagoinha Felipe**

**Dissertação de Mestrado em  
Estudos Portugueses – Estudos Literários**

**Setembro de 2011**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Estudos Portugueses – Estudos Literários,  
realizada sob a orientação científica da  
Professora Doutora Helena Maria Duarte Freitas Mesquita Barbas

Aos meus Pais, Jacinto e Dolores Felipe,  
a quem dedico esta Dissertação

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Helena Barbas desejo agradecer a orientação, o rigor científico, as sugestões, o estímulo e acima de tudo a amizade depositados neste trabalho.

À Cátia Ribeiro, colega e Amiga de todas as horas, pelo encorajamento, força e apoio incondicional em todos os momentos da elaboração desta dissertação, bem como a disponibilidade em ouvir e tranquilizar os meus desabafos.

À Sónia Cruz, pela amizade sincera e espontânea demonstrada ao longo de todos estes anos, bem como a disponibilidade e conhecimentos legislativos referentes ao Direito Constitucional, que de certa forma enriqueceram este trabalho.

À Lúcia Fernandes, pela amizade e estímulo constante, bem como as sugestões úteis na bibliografia deste estudo, assim como a disponibilidade para o esclarecimento de efectivas dúvidas surgidas ao longo deste estudo.

Ao Vinícios Pardal pelo apoio e ajuda incansável na pesquisa e cedência do material áudio-visual presente neste trabalho, bem como o carinho e a amizade demonstradas ao longo da elaboração deste estudo.

Ao Conrad Schwarzrock, colega e amigo pela disponibilidade e ajuda prestada na interpretação e compreensão de alguns textos teóricos em alemão.

Ao Alfred Altmann, pelo apoio moral e amizade demonstradas ao longo do tempo.

A todos os meus amigos, e quando falo em amigos, refiro aqueles que sempre me acompanharam nos bons e maus momentos; assim como os amigos e colegas com quem tive o prazer de conviver no meio académico.

A minha gratidão estende-se, ainda, a todos os Professores que me acompanharam durante o meu percurso escolar e académico; devo-lhes uma palavra de agradecimento, pois todos, de uma forma directa ou indirecta acabaram por contribuir para a minha formação. Desejo ainda testemunhar a minha admiração e reconhecimento ao Professor Doutor Fernando Ribeiro, pela amabilidade de me deixar assistir a cadeira de Literatura Alemã do séc. XX com outro programa. Ao Professor Doutor António Emiliano pela simpatia e disponibilidade em tirar sempre as minhas dúvidas em relação à matéria de Linguística e por demonstrar sempre prontidão em me auxiliar. Ainda a estima pelo Professor Doutor Alfred Opitz, pelos conhecimentos adquiridos no Seminário de Alemão que me serviram para a elaboração de outros trabalhos.

A todas as Bibliotecas Municipais de Lisboa e à Biblioteca da Universidade de Letras de Lisboa, pela vasta gama de documentos e matérias, sem os quais esta pesquisa não teria sido possível. Em especial às funcionárias da Biblioteca Municipal Central pela constante disponibilidade e simpatia aliada a uma extraordinária competência profissional; bem como a Biblioteca Nacional de França e a Biblioteca do Goethe Institut de Lisboa, pela confiança depositada no empréstimo dos livros.

Às telefonistas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Sr<sup>a</sup> Aida Costa e Teresa Pinto, pelo constante estímulo demonstrado ao longo dos anos de convivência.

Por fim, e sendo estes sempre os primeiros, quero agradecer o apoio e o amor fraternal e incondicional dos meus pais, bem como o encorajamento e confiança, sem os quais esta dissertação não seria possível. Ainda um agradecimento especial ao meu pai, pela incansável procura e viabilização de parte da bibliografia em língua alemã utilizada nesta tese.

# **ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO «EU» E DO SENTIR FEMININO EM NARRATIVAS DE STEFAN ZWEIG, SIMONE DE BEAUVOIR E RITA FERRO.**

Donzília Alagoinha Felipe

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura comparada, romance epistolar, diário, novela epistolar, suicídio, eutanásia, sentir feminino, representações do eu, discurso monológico.

O objectivo principal deste trabalho é desenvolver uma análise comparativa entre três narrativas – uma novela epistolar, *Carta de uma Desconhecida* (*Brief einer Unbekannten*, 1922) de Stefan Zweig, um romance diarístico, *A Mulher Destruída* (*La Femme Rompue*, 1967) de Simone de Beauvoir e um romance epistolar, *És Meu!* (2003) de Rita Ferro. Para tal, após uma introdução ao trabalho irá ser realizada uma contextualização histórico-literária dos autores através da descrição dos aspectos mais importantes da sua vida e criação literária, assim como pela análise da respectiva bibliografia; em seguida será feita uma descrição evolutiva e comparação teórica entre a epístola e o diário, confrontando estes dois géneros nas suas características e especificidades. Depois será realizada a análise dos textos, tendo em conta uma breve estrutura narrativa, a caracterização das personagens, os espaços e os tempos, os modos e as vozes e as marcas dos discursos; serão aprofundados temas comuns abordados nas obras: a morte – suicídio e eutanásia; o amor; o conceito de família. O desenvolvimento da crise das personagens e o modo como estas se expressam na superfície textual servirá para demonstrar a construção da subjectividade nas obras; por outro lado, as marcas emocionais e a forma como as protagonistas as representam, servirá para revelar um sentir feminino em Stefan Zweig, Simone de Beauvoir e Rita Ferro.

# **STRATEGIES FOR THE REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY AND FEMININE EMOTION IN NARRATIVES BY STEFAN ZWEIG, SIMONE DE BEAUVOIR AND RITA FERRO**

Donzília Alagoinha Felipe

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** comparative literature, epistolary novel, diary, epistolary novel, suicide, euthanasia, feminine feeling, representations of self, monological discourse.

The aim of this study is to develop a comparative analysis of three stories - a novel in letters, *Letter from an Unknown* (*Brief einer Unbekannten*, 1922) by Stefan Zweig, a diary novel, *The Woman Destroyed* (*La Femme Rompue*, 1967) by Simone de Beauvoir and an epistolary novel, *You're Mine!* (*És Meu*, 2003) by Rita Ferro. To this end, following an introduction to the work, will be performed a literary-historical contextualization of the authors by describing the most important aspects of their lives and literary creations, followed by the state of the art. The text analysis will consist of an evolutionary and theoretical comparison between the letter and diary as literary genres, detailing their characteristics and specificities. The stories analysis will take into account their brief narrative structure, the characters depiction, the uses of space and time, the narration modes and voices, etc. Similarities and differences will be addressed in particular concerning speech modes and thematic issues: death (suicide, euthanasia), love, family. The development of the characters' crisis and the way they express themselves on the textual surface will be used to demonstrate the making of the subjectivity marks, the display of emotional scars, and how these refer to a specific feminine experience in Stefan Zweig, Simone de Beauvoir and Rita Ferro.

*Mergulhando no desconhecido por  
vezes se encontra o já aparecido  
(R.F.)*



## Índice

Introdução .....	1
2. Contextualização dos Autores .....	5
2.1 Breve informação biográfica .....	5
2.2. Enquadramento histórico-literário .....	16
4. O Epistolar e o Diário .....	36
5. Breve análise de <i>Carta de uma Desconhecida</i> de Stefan Zweig, <i>A Mulher Destruída</i> de Simone de Beauvoir e <i>És Meu!</i> de Rita Ferro .....	51
5.1. O(s) Título(s) das Obras .....	51
5.2. Breve Estrutura Narrativa .....	52
5.3. Caracterização das Personagens .....	53
5.4. Espaço(s) e Tempo(s) .....	65
5.4.1. Espaço(s) .....	65
5.4.2. Tempo(s) .....	68
5.5. Modo(s) e Voz(es) .....	71
5.6. Marcas do Discurso .....	72
7. Temas e Motivos .....	96
7.1. A Morte .....	96
7.1.1. O Suicídio .....	98
7.1.2. A Eutanásia .....	102
7.2. O Amor .....	105
7.2.1. A Família .....	107
8. A representação do «eu» e do sentir feminino em Stefan Zweig, Simone de Beauvoir e Rita Ferro .....	109
Conclusão .....	117
Bibliografia .....	120

## Introdução

O objectivo desta tese é desenvolver uma análise comparativa entre *Carta de Uma Desconhecida* (2008)<sup>1</sup>, (*Briefe einer Unbekannten*, 1922) de Stefan Zweig [1881-1942], *A Mulher Destruida* (s/d)<sup>2</sup> (*La Femme Rompue*, 1967) de Simone de Beauvoir [1908-1986] e *És Meu!*<sup>3</sup> (2003) de Rita Ferro [n. 1955].

As obras *Carta de Uma Desconhecida* de Stefan Zweig e *És Meu!* de Rita Ferro apresentam-se sob a forma epistolar, em géneros narrativos diferentes, romance e novela, enquanto *A Mulher Destruida* de Simone de Beauvoir se exhibe como a transcrição de um diário em romance. A análise comparativa destes autores na vertente epistolar-diarística nunca foi realizada, nem relativamente a Stefan Zweig, Simone de Beauvoir e Rita Ferro em termos individuais. Também são escritores de nacionalidades e épocas diferentes, o que irá motivar a busca de semelhanças literárias e fundamentar a tentativa de apreender as formas multifacetadas da representação de um mesmo tipo de subjectividade.

A epístola sempre ocupou um lugar central, como veículo privilegiado de comunicação, em todas as esferas da vida quotidiana. Tem sido a forma usada por muitos escritores e filósofos para expressarem as suas ideias científicas, debaterem teorias estético-literárias e desenvolverem temas de índole moral. Assim, de há muito que o género epistolar vem a ser utilizado na Literatura, manifestando alterações evolutivas nas obras contemporâneas.

A Literatura do século XX tem manifestado muito interesse na revelação da pluralidade de vozes e de rostos que concorrem para a construção da personalidade do sujeito moderno. Estas diferentes facetas do indivíduo encerradas no «eu», muitas vezes se expressam no mundo, nos outros, aumentando a sua dimensão interior, chegando a culminar em tensão psicológica resultante do confronto «eu» *versus* sociedade. Este conflito atravessa os universos textuais revelando as inquietações de ordem psico-emotiva, relacional e existencial dos sujeitos. Estes, através dos seus discursos introspectivos, narram as flutuações do seu ser modelando no texto o confuso caminho da interioridade.

---

<sup>1</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. (Trad. Fernando Ribeiro). 1ªed., Lisboa, Esfera dos Livros, 2008

<sup>2</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruida*. (Trad. Olga Gonçalves). Biblioteca Universal Unibolso, vol.91. Lisboa, Livros Unibolso, s/d

<sup>3</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, 1ª Ed., Lisboa, Dom Quixote, 2003

Assim, na Era Moderna, para além do tom confessional, a epístola adquiriu uma profundidade psicológica no âmbito das reflexões sobre a subjectividade. Será por esta via que permitirá a sua aproximação ao discurso do diário, expressão e representação privilegiada da interioridade e das modulações do «eu».

Por outro lado, ao longo do século XX e início do século XXI tem existido um número crescente de escritoras, que se debruçam sobre o universo feminino desvelando o enigma que tantos séculos de tabus criaram na vida da Mulher. Logo, a emancipação feminina e o novo papel social desempenhado pela mulher moderna têm sido tema nuclear de muitas obras contemporâneas, que preferencialmente dão voz a personagens femininas, que na primeira pessoa discursam sobre as suas emoções, anseios, medos, as paixões, as relações íntimas, os descontrolos emocionais, as indecisões, as frustrações, as alegrias, os projectos de vida, os valores humanos, a pressão dos outros, as críticas e até mesmo o desespero e o desejo de morrer.

De forma a contribuir para esta demonstração, sem cair no biografismo, será realizada uma breve contextualização dos autores, tendo em conta a sua vida e obra, bem como o seu enquadramento histórico-literário, de modo a compreender melhor as respectivas épocas, as suas vivências e o seu reflexo no universo narrativo.

*A Mulher Destruída* e *És Meu!* são narrativas assinadas por mulheres, mas em todas as obras as narradoras são femininas; assim, todas têm em comum a ambição de representar o mundo do feminino com os seus meandros e psicologia. Recorrendo os autores às estratégias narrativas mais comuns para a representação do «eu» – a carta e o diário, – estes oferecem-se igualmente como um campo promissor relativamente ao estudo das características das variantes deste tipo de monólogo. Ambas narrativas epistolares são ficção, sendo cartas enviadas postumamente a um destinatário, do qual não se sabe a resposta, assumindo-se o receptor como um confidente mudo, o que permite ao leitor e ao público reflectir e discutir o que foi manifestado na narrativa. O registo de diário em *A Mulher Destruída* também se configura nestes moldes, embora apresentando uma maior densidade psicológica, pois o objectivo não é a comunicação das suas confidências aos outros, mas uma estratégia para a personagem desabafar e também orientar-se do labirinto de emoções, opiniões e reflexões díspares.

A metodologia a utilizar neste estudo será comparativa e a análise irá fundamentar-se nos princípios da narratologia. Assim, será feita uma leitura aprofundada dos textos,

explorando-se a caracterização das personagens, os jogos com o tempo e o espaço, com os modos e a voz, as referências às marcas do discurso. A abordagem comparativa será também dirigida para as formas de enunciação dos sentimentos das personagens, bem como das vivências em diversas épocas, uma vez que as narradoras são de tempos diferentes. Ainda, procurar-se-á ver como divergem os registos das respectivas marcas emocionais.

No que concerne à compreensão das estratégias narrativas individuais, as obras serão analisadas recorrendo às propostas da narratologia, complementando sempre que necessário, com contribuições do campo da filosofia ou da psicologia. Por outro lado, sendo o género diferente narrativo nas três obras, a análise tentará discriminar as semelhanças e diferenças na expressão de ideias, sentimentos, emoções, reflexões e críticas atribuídas às personagens; será também tida em consideração a diversidade das circunstâncias da vida pessoal em que cada uma se encontra, e como tal pode contribuir para o revelar das diferentes formas de expressão de uma mesma dor psicológica.

Serão ainda abordados outros elementos temáticos que os autores das obras exploraram nas narrativas, de modo a convidarem o leitor a reflectir sobre assuntos como a morte, incluindo o suicídio e a eutanásia, o amor abrangendo, a maternidade e o conceito de família, ambos manifestados pelas personagens das obras como uma forma de transmitir a emergência de novos valores e modelos na estrutura familiar e social.

Os labirintos do universo interior da mulher e a complexa teia sentimental da sua vida relacional são revelados de diferentes formas através das três narradoras. Uma vez que, da análise das interações sociais, ou seja, da conversação e dos hábitos do quotidiano presentes nas relações, os indivíduos tendem a desempenhar papéis sociais em conformidade com as normas estabelecidas na sociedade e em função de padrões culturalmente definidos. Contudo, perante determinadas circunstâncias da vida das personagens, esse papel social deixa de ser mantido, surgindo um conflito entre o seu interior e as vivências exteriores, desencadeado descontrolos emocionais e estados depressivos, dos quais as personagens vão tentar utilizar diferentes estratégias para solucionar os problemas.

A análise em simultâneo destes aspectos, tratados de diferentes formas em cada uma das obras, contribuirá para a caracterização dos indivíduos e da sociedade em que se inserem, bem como a reflexão sobre os problemas da mesma.

Por todos os aspectos enunciados, este trabalho será inovador, mas com todos os riscos inerentes, tendo em conta que cada autor apresenta uma dimensão diferente no universo literário, o que reflecte na disparidade do material de pesquisa.

## 2. Contextualização dos Autores

### 2.1 Breve informação biográfica

**Stefan Zweig** [1881-1942], escritor austríaco, nasceu em Viena de Áustria a 28 de Novembro de 1881, filho de uma família judaica da alta burguesia. Entre 1892 e 1900 fez os seus estudos secundários, onde descobriu a obra *Mir zur Feier (Pour ma joie)*<sup>4</sup> de Rainer Maria Rilke [1875-1926], que recitava com entusiasmo. Desde cedo revela a sua veia poética ao escrever poemas como *Rosenknospen (Botão de Rosa)* que fora publicado na revista *Die Zukunft*<sup>5</sup> (*O Futuro*). Durante o curso de Filosofia na Universidade de Viena elaborou a sua primeira colectânea de poemas escritos na sua juventude, num total de cento e cinquenta títulos, que denominou *Silberne Seiten (Cordas de Prata)*. Porém, vai ser no decorrer da sua estadia em Berlim, onde a vida literária é mais dinâmica, que Stefan Zweig começa a conviver com novos ideais, ao descobrir o naturalismo de Émile Zola [1840-1902], interessando-se pelas “*formas marginais do sentimento e do desejo*”<sup>6</sup> e pela observação dos pormenores da vida das pessoas. Estes novos saberes produzem uma renovação interior que o terá encantado. Assim, segue em busca da ampliação de conhecimentos por outras regiões como Bruxelas, onde conhece Emile Verhaeren [1855-1916], do qual foi um notável admirador:

Com, Verhaeren, descobre uma espécie desconhecida de artistas: simples, pobres e às vezes cómicos, amantes de boa mesa e de sentimentos autênticos, animados de uma grande força vital, ardentes no amor. Zweig tem um «*coup de foudre*» admirativo: Verhaeren abre-lhe os olhos sobre uma fecunda paisagem humana e perspectivas ambiciosas. Stefan visitá-lo-á todos os anos, traduzirá a quase totalidade da sua obra, fará levar à cena as suas peças nos teatros da Áustria e da Alemanha e é dele a primeira biografia que publica. Perto do poeta belga, tem a sensação de descobrir o mundo na sua força positiva. Livrar-se de um ego avassalador para exaltar o mundo moderno em movimento, a fraternidade, a força natural, aderir plenamente ao seu tempo, encorajar o nascimento destes novo mundo industrial, deixar de ser prisioneiro das palavras! Descrever com entusiasmo o trabalho dos homens, celebrar a democracia e o progresso social, juntar a arte à realidade, nunca mais procurar refúgio num esteticismo estéril!<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Richard, Lionel. “Chronologie” in: *Le Magazine Littéraire*. n.º 486, Maio 2009, p. 56

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lafaye, Jean-Jacques. *O Porvir da Nostalgia*. (Trad. Clara d’Ovar), Campo das Letras, Porto, 2007, p. 43

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 45

Contudo, é em Paris que descobre diferentes facetas do sofrimento, através da obra da poetisa Marceline Desbordes-Valmore [1786-1859] e é na respectiva Biblioteca Nacional, que inicia uma nova pesquisa sobre a realidade dos sentimentos expressa em cartas:

descobre a existência de Madame de Prie, amante do Regente e do Duque de Bourbon, que noutros tempos se suicidara aos vinte e sete anos. O mistério que envolve este trágico destino excita a sua curiosidade pelas violências da alma. Pela sensibilidade está pronto a partilhar ardores de uma jovem suicida. (...) Mas o segredo final começa a tocá-lo quando decifra as cartas desesperadas de Madame de Prie, essas provas indubitáveis de que um dia, há tanto tempo, uma mulher de tez pálida e abraço quente sofreu tanto, tanto, que acabou por preferir a morte à vida. Não havia preocupação de estilo nessas confissões! A realidade é mais impressionante do que a criação...<sup>8</sup>

No início do século XX, o drama antigo estava na moda. Em 1907, Stefan Zweig escreve a sua primeira peça de teatro, *Thersite*, um drama em verso em que: «o herói marginal da mitologia que reúne em si um pensamento mau, um olhar sem concessão sobre as pessoas, uma fealdade aterradora, um medo instintivo e um desejo obsessivo da Mulher»<sup>9</sup>. O autor revela agora mais interesse pela «intensidade dos fenómenos do que a realidade dos actos: mais do que a injúria, a ferida secreta que a inspira e o pedido de amor mais que o delirante sarcasmo»<sup>10</sup>.

Após a leitura de um capítulo de uma obra do escritor Romain Rolland [1866-1944], que saíra numa revista parisiense, decidiu conhecê-lo. Escreveu-lhe uma carta de admiração; desta nasce uma proveitosa amizade e correspondência, que durou cinco anos antes do primeiro encontro. Veio a traduzir obras de Rolland e escreveu a respectiva biografia. Na mesma época, conheceu a sua futura mulher Friderike von Winsteritz [1882-1971], companheira fiel e dedicada à sua obra até ao fim da sua vida.

Em 1911 publicou o primeiro volume de uma novela intitulada *Première Experience*, e dois anos mais tarde a novela *Segredo Ardente (Brennendes Geheimnis)*. Conquista o público pela minúcia com que descreve o conflito de uma mulher casada, que vê perder a sua estabilidade perante o desejo de ceder à atracção de um novo e arrebatador amor, bem como a pureza e honestidade com que coloca este conflito no olhar de uma criança apanhada no meio do enredo dos amantes.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 47

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>10</sup> *Ibid.*

A paixão pela diversidade dos sentimentos humanos fá-lo interessar-se pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud [1856-1939] logo em 1901. Tal como Roman Rolland terá sido um mentor para Zweig, trocando confidências mútuas através de uma profusa correspondência sobre as próprias obras e as de outros autores da época.

Em 1922 publicou um novo volume de novela na forma epistolar, *Carta de uma desconhecida* (*Brief einer Unbekannten*), inserida na obra *Amok*. Através destes escritos o autor afirma-se e exhibe uma certa liberdade como escritor. A obra foi traduzida em trinta e cinco idiomas e foram vendidos mais de cento e cinquenta mil exemplares em sucessivas edições.<sup>11</sup> Em 1927 foi realizada a primeira versão cinematográfica de *Amok*, produzida na União Soviética. Em 1923 deu-se início à parceria com a sétima arte, através da exibição do filme *Brennendes Geheimnis* (*Segredo Ardente*) na Alemanha.

Até 1927 escreverá mais de dez novelas, sendo a mais conhecida *24 Stunden im Leben einer Frau* (*24 Horas da Vida de uma Mulher*), novela que Freud considerou uma obra-prima: «afirmando que mesmo sem conhecer as técnicas psicanalíticas, utilizava-as literariamente de forma perfeita»<sup>12</sup>. Esta obra foi um dos maiores êxitos de Stefan Zweig, tendo sido traduzida em trinta e três idiomas e produzidas seis versões cinematográficas. Também a peça *Das Haus am Meer* (*Uma Casa junto ao Mar*) foi transformada em filme, em 1924. Porém, as obras que bateram o recorde de versões em filme são *24 Horas da Vida de uma Mulher*, *Carta de uma Desconhecida* e *Uma Partida de Xadrez* (*Schachnovelle*, 1941).

A adaptação ao cinema de *Carta de uma Desconhecida*, em 1948, realizado por Max Ophüls [1902-1957] apresenta, contudo, algumas diferenças em relação à obra original. Todavia o tema central mantém-se, descrevendo o retrato psicológico de uma mulher que amou um homem sedutor e que, só após a morte do filho de ambos, decide declarar o seu sentimento por carta, ao ver que este, apesar de tê-la reencontrado alguns anos depois, e de ela continuar a amá-lo, ele nunca a reconheceu<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup>A primeira edição alemã, *Der Amokläufer* (1922) foi editada isoladamente; em edições posteriores é publicada junto com outras novelas, nas quais inseria *Carta de uma Desconhecida* (*Amok - Novellen einer Leidenschaft*) da editora Insel de Lúpsia.

<sup>12</sup>Dines, Alberto. *Morte no Paraíso – A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro, 3ªed. Círculo de Leitores, 2004, p. 165

<sup>13</sup>Ophüls, Max (realizador). *Carta de uma Desconhecida*. Costa Castelo Lopes, 2007, Joan Fontaine e Louis Jourdan (actores principais), John Hauseman (produtor), argumento de Howard Koch e Max Ophüls, tempo: 87min, tradução de Francisco Marques/ Storyline, dolby digital, Pal 4:3.



Com o aumento do seu reconhecimento artístico viaja pela Europa. A partir de 1933 com o desenvolvimento rápido do nacionalismo alemão (futuro nazismo), decide mudar-se para Londres. Aí conhece Charlotte Elizabeth Altmann [1908-1942], uma jovem emigrante alemã. Começou por ser sua secretária e mais tarde tornar-se-á a sua segunda mulher. Viajou para Estados Unidos, Argentina e Brasil, passando por Portugal em 1938 para preparar uma biografia sobre *Fernão de Magalhães*, que escreveu em poucas semanas ao voltar passando por Itália e sul de França. Decidiu em 1940 adoptar a nacionalidade britânica mas, um ano mais tarde, temendo um ataque à Inglaterra, pede vistos para a América do Sul. Viajou para o Brasil durante duas semanas. Será aí que mais tarde aluga uma pequena casa em Petrópolis (perto do Rio de Janeiro). Aí viveu com Lotte até ambos se suicidarem em Fevereiro de 1942. Após a sua morte a sua ex-mulher Friderike fez a compilação de toda a sua obra e da correspondência que vieram a ser publicadas em vários idiomas.

Em 1972 Donald Prater [1918-2001] relançou Zweig ao «*combinar a destreza do biografismo inglês com o rigor germânico*»<sup>14</sup>. Das obras publicadas no universo português, existem mais títulos em versão brasileira que portuguesa, sendo a maioria publicadas pela editora Civilização e tendo *Fernão de Magalhães* (1938) (*Magellan*, 1961) mais de dez edições. Um dos seus biógrafos, já depois da sua morte, foi Jean-Jacques Lafaye, com uma vasta obra que se estende pelas áreas da literatura e da música, este veio a receber o prémio “Prix Cazes-Brasserie Lipp” em 1990, com o livro sobre a vida de Stefan Zweig, *O Porvir da Nostalgia* (2007). Deste autor vou tratar da obra *Carta de uma Desconhecida*.

\* \* \*

**Simone Lucie Ernestine Bertrand de Beauvoir** [1908-1986], mais conhecida por Simone de Beauvoir, nasceu a 9 de Janeiro de 1908 em Paris, filha mais velha de uma família de classe média alta. A sua família com elevadas tradições ofereceu-lhe uma infância com as mordomias e riquezas da alta burguesia, a par com a leitura e as filosofias dos pensadores da época. O pai era jurista e prezava muito a tradição e os bons costumes, enquanto que a mãe, católica convicta, vivia dedicada à religião.

---

<sup>14</sup>Dines, Alberto. *Op. Cit.*, p.548; Do alemão: *Tod im Paradies- Die Tragödie des Stefan Zweig: «Prater verband die Gewandtheit des englischen Biografismus mit der deutschen Gründlichkeit [...] dieser.»* p. 674

Após a Primeira Guerra Mundial, o pai perdeu grande parte da sua riqueza e a família Beauvoir passou a ter dificuldades económicas. Continuou a apostar numa educação com valores culturais em detrimento dos “gastos de ostentação”, sendo a principal distração de Simone, a leitura<sup>15</sup>. Foi uma aluna exemplar. Os estudos serviam para saciar a sua sede de conhecimentos, ao mesmo tempo que na escola podia conviver com raparigas da sua idade.

No decorrer da sua infância manteve uma forte ligação de amizade com Elizabeth Mabilie, a que chama Zaza. Esta relação ainda durou muitos anos, mas foi tragicamente cortada pela morte prematura da amiga. Na obra, *Mémoires d'une Jeune Fille Rangée*, (1958) (*Memórias de Uma Menina Bem-Comportada*, 1975), Simone retrata a sua infância e adolescência, narrando esse episódio fatal, ao mesmo tempo que critica os valores burgueses. De acordo com Christiane Romero:

Os conflitos entre a família e a mãe, que queriam para ela um casamento de conveniência e uma vida burguesa convencional, e as reivindicações do seu espírito e coração, que ansiavam pela liberdade na escolha dos seus movimentos e por um casamento por amor, contribuíram decisivamente para a sua morte. [...] Juntas, escreve no fim das suas *Memórias de Uma Menina Bem-Comportada* Simone de Beauvoir, lutámos contra um destino lamacento que nos espreitava, e pensei durante muito tempo que pagara a minha liberdade com a sua morte...<sup>16</sup>

Simone tinha cada vez mais a sensação de ser mais bem sucedida do que os que se encontravam em situações semelhantes à sua, o que a influenciou decididamente na escolha e tratamento dos temas que abordou na qualidade de escritora<sup>17</sup>.

Terminou com êxito o bacharelato em Matemáticas Gerais no Instituto Católico e mais tarde, em 1928, a licenciatura em Filosofia na prestigiada Universidade da Sorbonne. Com apenas vinte anos a sua vida irá dar uma enorme reviravolta, no sentido de explorar os seus enormes potenciais.

Foi em 1929, na Sorbonne, que conheceu Jean-Paul Sartre [1905-1980], com quem logo sentiu uma grande afinidade de ideologias. Insere-se no círculo de amigos do filósofo, que pouco tempo depois viria a ser o seu companheiro. E junto com Sartre conhece um

---

<sup>15</sup>Romero, Christiane. *Simone de Beauvoir*. Minho, Circulo de leitores, 1999, pp.10-11.

<sup>16</sup>Beauvoir, Simone. *Memórias de Uma Menina Bem – Comportada*. Amadora, Livraria Bertrand, 1975, p. 368.

<sup>17</sup>Romero, Christiane. *Op. Cit.*, p. 31

enorme sucesso misturado com polémicas e escândalos, sobretudo entre 1945 e 1950, época do apogeu do Existencialismo Francês<sup>18</sup>.

A influência de Simone de Beauvoir é fruto da sua forte personalidade aliada ao ideal de vida, que desde cedo sentira no seu interior, e que era o impulso para recriar a sua própria vida, vivendo intensamente os dilemas relacionais e sociais dos momentos que experimentou e que foram decompostos e analisados nas suas obras. A sua personalidade define-se melhor no terceiro volume da sua obra biográfica, *La Force des Choses* (1963) (*A Força das Coisas*, 1978), onde retrata a vida de uma mulher activa e positiva, que não existe nos romances em geral: é a mulher que se esforça por viver activamente a sua vida e que procura e encontra a felicidade e um sentido para a sua existência, não só no amor, como também na profissão.

A sua obra mais conhecida é *Le Deuxième sexe*, (1949) (*O Segundo Sexo*, 1970), um texto forte, onde nos apresenta o homem como o «sujeito absoluto», a «casta privilegiada» e a mulher como «o outro» do masculino, um ser subalterno e secundário, o «objecto» num mundo dominado por homens. No entanto, apesar de se associar a ideias feministas, a escritora está bem ciente que esta situação provém de factores económicos, sociais e culturais. Estas ideias, bem como a sua união livre assumida com Sartre<sup>19</sup> e o estilo geral dos seus livros, transformaram-na num símbolo da mulher liberta dos valores e

---

<sup>18</sup>Doutrina filosófica oposta ao essencialismo, que considera o homem como objecto da reflexão filosófica, e entende que a existência do homem precede a essência. Aparece como uma reacção contra os excessos da filosofia das ideias, do abstracto, dos conceitos universais (essências), a favor das realidades concretas e individuais (existências) do homem. Uma vez que cada indivíduo possui uma sensibilidade própria natural, o existencialismo desenvolveu-se nas diversas filosofias, fundadas de acordo com uma base particular da realidade: existencialismo ateu (Heidegger e Sartre), existencialismo religioso (Kierkegaard, Jaspers, Gabriel Marcel). O princípio fundamental da filosofia da existência é ser uma filosofia de liberdade absoluta, no sentido de livre-arbítrio nas escolhas. Significa que não estamos pré-determinados antes de existir, de acordo com um destino estabelecido por tradição ancestral. Mas antes, um destino escolhido por nossa livre vontade, o que nos faz responsáveis pelas nossas escolhas diárias. *Grand Larousse Encyclopédique*, vol. IV, Paris, Librairie Larousse p. 846

<sup>19</sup>Jean-Paul Sartre (1905-80), foi filósofo, dramaturgo, romancista e militante político francês, cuja obra desenvolve a tese principal de que o homem é liberdade e se define pelas suas escolhas. Em *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) Sartre afirma que no ser Humano, a existência precede a essência, ou seja, não há qualquer ideia que se possa fazer sobre um homem antes dele existir, porque não há qualquer modelo predefinido, nenhum destino previamente traçado. A radical afirmação da liberdade humana é um projecto em aberto que se vai construindo e exige, portanto, a negação da existência de Deus. Na sua obra principal, *O Ser e o Nada* (1943), diz que Deus é uma paixão inútil. Não havendo Deus para nos dizer o que fazer e como viver, a liberdade humana torna-se o fundamento de todos os valores e exige do ser humano um compromisso permanente, uma renovação constante por meio de escolhas e actos. Fazer escolhas é, assim, o nosso modo de ser como sujeitos conscientes. O Existencialismo de Sartre é um Humanismo por defender que o Homem é o senhor do seu destino, estando completamente entregue a si mesmo. In: Almeida, Aires. *Dicionário Escolar de Filosofia*. 1ª Ed., Lisboa, Plátano Editora, 2009, p. 228

regras da moral tradicional, um modelo de esperança para as mulheres da época e as vindouras.

Beauvoir foi professora de Filosofia em várias localidades francesas até 1943 e a 14 de Abril de 1986 veio a falecer em Paris.

Como escritora, filósofa existencialista e feminista francesa, a sua obra é vasta, desde romances, ensaios, novelas e peças de biografia, identificando bem os contornos da sua vida e da sociedade do seu tempo. De entre a sua obra destacam-se os romances, *L'Invitée* (1943) *Le Sang des Autres* (1945), *Tout les Hommes sont Mortels* (1946), *Les Mandarins* (1954), *Les Belles Images* (1966), *Quand Prime le Spirituel* (1979), as obras autobiográficas, *Mémoires d'une Jeune Fille Rangée* (1958), *La Force de L'Âge* (1960), *La Force des Choses* (1963), *Tout Compte fait* (1972), a biografia *La Cérémonie des Adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre: Août-Septembre 1974* (1981), os ensaios *Pour une Morale de l'Ambiguïté* (1947), *Privilèges* (1955), *La Vieillesse* (1970), as novelas *Une Mort très Douce* (1964), *La Femme Rompue* (1967), o ensaio filosófico *L'Existencialisme et la Sagesse des Nations* (1948), *Le Deuxième Sexe* (1949), os filmes *Sartre* (1981), de Alexandre Astruc e Michel Contat, com colaboração de Simone de Beauvoir, entre outros e *Le Sang des Autres* (1984), segundo o romance do mesmo nome e realizado por Claude Chabrol [1930-2010]<sup>20</sup>.

\* \* \*

**Rita Maria Roquette de Quadros Ferro Ochôa**, conhecida por Rita Ferro nasceu em Lisboa a 26 de Fevereiro de 1955. É filha do escritor António Quadros [1923-1993] e de Paulina Roquette Ferro [1924-2010], e neta dos escritores António Ferro [1895-1956] e Fernanda de Castro [1900-1994]. Estudou num colégio de freiras e mais tarde realizou o curso de Design e Marketing, exercendo funções de direcção e consultoria em diversas empresas de publicidade. Ministrou aulas no Instituto Superior de Artes Visuais Design e Marketing (IADE), além de participar regularmente em programas de rádio, na imprensa e na televisão (apresentadora dos programas da RTP, *Quem conta um Conto*, 1994 e *Travessa do Cotovelo*, 2001).

A sua avó Maria Fernanda de Teles Castro e Quadros Ferro foi uma grande poetisa, romancista, dramaturga e tradutora portuguesa. Aos dezanove anos estreou-se na vida

---

<sup>20</sup>Romero, Christiane. *Op. Cit.*, pp. 167-170.

literária, com a publicação do livro de poesia *Ante-Manhã* (1919), mas foi a sua peça *Náufragos* que venceu o Primeiro Prémio do Concurso de originais do Teatro Nacional, nesse mesmo ano.<sup>21</sup> Em 1922 casou-se com António Joaquim Tavares Ferro, com quem veio a fundar, juntamente com outros colaboradores, a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, actualmente designada por Sociedade Portuguesa de Autores. Em 1945 foi a primeira mulher a receber o Prémio Ricardo Malheiros, da Academia das Ciências, com o romance *Maria da Lua* (1945), onde revela as suas lembranças da infância, a casa da bisavó «*cor-de-rosa, pombalina, com janelas de sacada e grades verdes, e vasos de sardinheiras na varanda*»<sup>22</sup> e a boa relação com a avó.

Dotada de uma forte personalidade, Fernanda de Castro vivenciou de forma plena quase um século da história contemporânea<sup>23</sup>, colaborando com o seu marido na construção da história cultural portuguesa e demonstrando a sua audaciosa livre iniciativa, a que muitas personalidades ilustres reconheceram talento: «*Ela foi a primeira, neste país de musas sorumbáticas e de poetas tristes, a demonstrar que o riso e a alegria também são formas de inspiração, que uma gargalhada pode estalar no tecido do poema, que o Sol ao meio-dia, olhado de frente, não é um motivo menos nobre do que a Lua à meia-noite*»<sup>24</sup> como refere David Mourão-Ferreira [1927-1996] durante as Comemorações dos Cinquenta anos de actividade literária de Fernanda de Castro.

Em 1994, ano da sua morte, foi muito difícil para Fernanda de Castro, pois vira o seu filho António Quadros falecer devido a um tumor cerebral e não pode comparecer às cerimónias fúnebres por estar imobilizada numa cama, contudo a jornalista Luísa Shmidt [n. 1958] do jornal Expresso, ao entrevistá-la revelou a sua forte capacidade de ultrapassar os “desaires” da vida, «*Recordo nela a falta de veneração íntima pelos poderes, porque o poder estava nela, na fascinada tenacidade com que sempre quis a sua vida. Os próprios sofrimentos que os tempos lhe foram trazendo nunca desfizeram a misteriosa força desta mulher tão viva*»<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup>“Fernanda de Castro” in: <http://fernanda-decastro.blogspot.com> [Fevereiro 2011].

<sup>22</sup>Ferro, Mafalda; Ferro, Rita. *Retrato de uma Família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. 1ª ed., Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, p. 8

<sup>23</sup>Como a própria afirma: «*Tenho uma vida muito comprida. Vivi a primeira guerra mundial, a guerra de Espanha, a segunda guerra, e depois a guerra colonial. Tudo no meu tempo: quatro guerras. Só isso dá uma vivência extraordinária.*»; Castro, Fernanda, “Depoimento jornalístico ao DN, 1990”; *Ibid.*, p. 79

<sup>24</sup>“Fernanda de Castro (1900-1994)” in: <http://fernanda-decastro.blogspot.com> [Fevereiro 2011].

<sup>25</sup>Ferro, Mafalda; Ferro, Rita. *Op. Cit.*, p. 82

António Ferro [1895-1956], avô de Rita Ferro, foi um ilustre escritor que desde cedo enveredava pela literatura vanguardista, com o amigo e colega (embora cinco anos mais novo) Mário de Sá-Carneiro [1890-1916] durante os estudos no Liceu Camões em Lisboa. O poeta veio a confiar-lhe dois dos seus primeiros poemas, *Quadras para a Desconhecida* e *A Um Suicida*, dedicados a Tomás Cabreira Júnior [1891-1911], que se tinha suicidado com um tiro, nas escadas do liceu, apenas com dezasseis anos de idade<sup>26</sup>.

Já casado com Fernanda de Castro inicia uma vida dedicada à construção de uma nova identidade cultural nacional mais modernista, ao fundar o Sindicato Nacional da Crítica (1931) e ao organizar o V Congresso Internacional da Crítica Dramática, Musical e Literária (1931)<sup>27</sup>. Um ano mais tarde, em 1932, na sua obra *Política do espírito*, esboça as linhas directrizes para a sua acção cultural e que vai ser fundamental para a vasta e ambiciosa obra da sua vida: «*Um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Deve e Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado [...]. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam de uma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação.*».

Em 1935, como Director do secretariado de Propaganda Nacional, promoveu os Salões de Arte Moderna, que em plena ditadura de Salazar [1889-1970] constituíram um estímulo para os artistas modernos, para além de iniciar a fundação de Teatro do Povo. De entre a sua obra destacam-se a inauguração do Museu de Arte Popular em 1948 e a fundação do Círculo Eça de Queiroz (1941) em Lisboa, no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, onde ainda hoje se promovem actividades de carácter cultural e literário e as várias acções em prol da cultura portuguesa, como colóquios, conferências e exposições realizadas no estrangeiro, expandindo o legado da cultura portuguesa ao mundo inteiro.

Em 1956 desloca-se a Lisboa para uma cirurgia de urgência a uma hérnia e uma semana depois morre com uma infecção no Hospital S. José, a 11 de Novembro. A imprensa nacional e internacional reportou a notícia da sua morte e um amplo leque de testemunhos revelaram a grandiosidade da obra e personalidade deste escritor: «*António Ferro deu um exemplo muito difícil de seguir: acreditar no fardo de dor e esperança dos*

---

<sup>26</sup> *Ibid.* pp. 110-113

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 135

que acabam de chegar»<sup>28</sup>, depoimento jornalístico de António Duarte a seguir à sua morte; «Para os rapazes da minha geração, António Ferro foi um preceptor de modernidade e um instigador de entusiasmos criativos – e também um exemplo e um professor de tolerância, pois não dividia as pessoas entre correligionários e opositores, proporcionando aos segundos as mesmas oportunidades que aos primeiros»<sup>29</sup>, diz Domingos Mascarenhas (s/d., «Opinião», *O Século*).

O filho de Fernanda de Castro e António Ferro, António Gabriel Quadros Ferro [1923-1993], moldou-se segundo os valores que o pai lhe transmitira e que depois legou aos seus filhos. António Quadros frequentou o Liceu Pedro Nunes em Lisboa e por influência do pai, ainda se matriculou no curso de Direito, do qual viria a desistir, para se ingressar na Faculdade de Letras no curso de Ciências Histórico-Filosóficas, que concluiu em 1948, com uma dissertação sobre a arquitectura portuguesa. Um ano antes de terminar o curso, em 1946, inicia a sua actividade profissional nos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Lisboa. No entanto a sua aptidão pela escrita, fê-lo estrear-se em 1947, com a publicação do livro *Modernos de Ontem e de Hoje*. Das várias obras que publicou salienta-se o seu intenso estudo sobre a obra e pensamento de Fernando Pessoa [1888-1935], com a publicação de *Fernando Pessoa a Obra e o Homem* (1960). Em 1963 publicou o *Movimento do Homem*, considerado a sua primeira grande obra sobre a Filosofia da História. No ano seguinte fundou e dirigiu a revista *Espiral* (1964-1966), com a temática centralizada na filosofia e na cultura, de que serão publicados treze números.

No ano de 1969 fundou o Instituto de Arte Decoração e Design (IADE), instituição que dirigiu de 1971 até à sua morte em 1993. Nesta escola leccionou várias disciplinas de História de Arte e Cultura Portuguesa e Deontologia da Comunicação. No âmbito da filosofia, traduziu obras de Albert Camus [1913-1960] (*Os Justos*, 1960; *O Estrangeiro*, 1964; *Os Cadernos II*, 1965), de André Maurois [1885-1967] (*Tradição*, 1954), de Jean Cocteau [1889-1963] (*Tomás, o Impostor*, 1955) e de Georges Duhamel [1884-1966] (*Diário de Salavine*, 1945), importantes para o desenvolvimento do pensamento crítico da sociedade portuguesa.

Em Janeiro de 2009 nasceu a Fundação António Quadros, Cultura e Pensamento, por iniciativa de Mafalda Ferro, sua filha, com o apoio de familiares, amigos, filósofos

---

<sup>28</sup>*Ibid.* p. 184

<sup>29</sup>*Ibid.* p. 185

escritores e vários artistas, que ajudaram a reunir o espólio do escritor, para promover através da Fundação, o estudo da sua vida e obra.

É esta a herança que pesa sobre Rita Ferro. Desde cedo que gostou de escrever cartas, como a própria escritora o afirma numa entrevista: «*Na escrita sou menos tímida a falar de sentimentos*»<sup>30</sup>. Só começa a publicar aos trinta e cinco anos de idade, com o romance *Nó na Garganta* (1990). Esta obra revela um novo estilo com uma sensibilidade aguda e intimidade profunda, mostrando os sentimentos das mulheres, nas relações do quotidiano, na maioria das vezes ocultos, marcando assim, uma nova geração no feminino. O seu enorme sucesso serviu de impulso para novos autores.

Foi este o início de uma carreira de escritora e cronista, tendo já neste momento publicado vinte e um livros em vinte e um anos de carreira, dos quais nove romances, duas fotobiografias do pai e dos avós, *Retrato de uma Família* (1999) e *Sebastião Alves*, três romances epistolares, *Desculpe lá, Mãe* (1998) e *És Meu!* (2003), *Querida Menopausa* (2005), um livro infantil, *As Caras da Mãe* (1997) e quatro livros de crónicas, *Por Instinto* (2000), *Os Cromos* (2003), *Sexo na Desportiva* (2007), *Responde, se és Homem – Epístolas aos Incrédulos* (2007), o romance *Os filhos da Mãe* (2008), *Não me contes o Fim* (2009), *13 Gotas ao Deitar* (2009) escrito em conjunto com cinco outras escritoras: Alice Vieira [n. 1943], Catarina Fonseca[n. 1969], Leonor Xavier[n. ?], Luísa Beltrão [n. 1943] e Rosa Lobato Faria [1932-2010]. O penúltimo livro que escreveu foi um romance, *4 & 1 Quarto* (2009), onde a própria autora relata que se trata:

De um livro de amor, mas mais ousado. Conta a história de um casal que, num momento de desejo ou tédio, atrai à sua intimidade primeiro um homem e depois uma mulher. O que se passa entre os quatro é transgressor. Com sorte, talvez consiga demonstrar que mesmo em relações assim, atípicas, o amor não é brutalizado. E é um livro que fala de coisas diferentes: da tentação homossexual entre heterossexuais, por exemplo, que é uma coisa pouco falada.<sup>31</sup>

Em 2010, Rita Ferro de novo em conjunto com outras cinco escritoras nome na literatura portuguesa, Alice Vieira, Catarina Fonseca, Isabel Zambujal [n. 1965], Leonor Xavier e Maria do Rosário Pedreira [n. 1959] escreveram o livro *Chocolate - Histórias de ler e chorar por mais*, no qual reúnem pequenos relatos independentes e triviais. O texto de Rita Ferro, intitulado *Os Anos da Mãe*, conta a história de uma mulher da alta

---

<sup>30</sup>Cardinali, Andreia. “Rita Ferro explica: A Escrita não é um ofício lúdico, é solitário e obsessivo” in: <http://aeiou.caras.pt/rita-ferro-explica-a-escrita-nao-e-um-oficio-ludico-e-solitario-e-obsessivo=f25244>, 14/ 10/2009. [Fevereiro 2011]

<sup>31</sup> *Ibid.*



aristocracia casada com um intelectual, porém uma mulher traída, que discute muito com o marido. No entanto, sua atitude perante a educação dos seus três filhos é rígida. No dia do seu aniversário, as filhas prepararam-lhe uma surpresa (um bolo), contudo os pais chegaram a casa discutindo, e no frenesim da discussão, o bolo acaba por ser atirado ao marido. No final de cada história do livro surge uma receita de um doce com chocolate.

## 2.2. Enquadramento histórico-literário

**Stefan Zweig**, nos anos 30 do século XX, era já um dos mais conhecidos escritores austríacos, com um elevado número de obras traduzidas. No entanto, suspeitava que a perseguição aos judeus, comandada por Hitler [1889-1945] o atingiria directamente, em particular por ele próprio ser judeu e ter fugido da sua Pátria, Viena de Áustria, porque viu a sua obra ser destruída pelos nazis, e porque foi impedido de escrever e editar obras em alemão, como fizera até ali, uma vez que, agora a sua língua pertencia a um país que estava em guerra com o mundo.

O início da Segunda Guerra Mundial agrava o ânimo do escritor, que entra em depressão, apesar do esforço de Frederike e de Romain Rolland, para animarem o amigo, tal como Alberto Dines [1932] salienta:

Perdido em Viena, sem interlocutores, instala-se em Baden numa casa geminada à de Frederike e leva consigo o mordomo, o velho Joseph, que ajuda no trato doméstico (inclusive com as meninas). Lentamente, para não se assustar, experimenta a construção de uma família.

A fibra da mulher revela-se nessa primeira crise: cuida das filhas, participa do movimento pacifista, escreve os seus textos, ajuda o seu parceiro a concluir a biografia de Dostoiévski, e ainda tem energia para lhe incutir esperança. Mãe múltipla. [...]

A rápida troca de convicções tem preço. O choque entre o entusiasmo guerreiro e a percepção da barbaridade da guerra produz uma rachadura, um sismo, Zweig cisma, pensa, começa a sofrer.

Desânimo – o primeiro de que se tem notícia numa vida até então dominada pela animação. A entrada no conflito da amada Itália contra sua Áustria aumenta a prostração: perdeu a França, pátria espiritual, agora é a terra onde nasceu a mãe. Convertido em inimigo dos países que mais ama, irritado com a frivolidade dos conterrâneos, solidário com a cultura alemã e incapaz de gerir as divisões, escorrega na ladeira do abatimento. Tanto a primeira como a derradeira depressão foram provocadas por guerras: a luta pela paz salva na primeira vez, mas irá abatê-lo na outra.<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup>Dines, Alberto. *Op. Cit.* pp. 134-135. Do alemão: *Tod im Paradies- Die Tragödie des Stefan Zweig: «Ohne Gesprächspartner fühlt sich Zweig in Wien verloren. Im Frühjahr [...]. Beim ersten Mal rettet ihn der Kampf für Frieden, beim zweiten aber wird er ihn umbringen»* p. 157-158

Outros escritores da época, como Joseph Roth [1894-1939], estavam convencidos que o nazismo era um dano europeu irreparável. Roth exortou o seu amigo Stefan Zweig a que mudasse de atitude, de modo a que conseguisse encontrar um caminho viável para a sua escrita:

Roth não espera nenhuma consolação: acredita que o suicídio da Europa é irreversível. Por outro lado, também o seu antinazismo não tem um estilo tão trágico. Zweig parece ignorar ao mesmo tempo que ele vivencia uma tragédia. Resta se confortar numa ilusão do seu modo de vida dandy, na sua sumptuosa cidade de Salzbourg, resistindo fortemente em enfrentar a resistência contra o nazismo.<sup>33</sup>

A sua sensibilidade impedia-o de enfrentar o nazismo. Acreditava que era uma crise passageira da Alemanha e que seria ultrapassada. No entanto, sempre que podia deixava bem patente o que pensava sobre o regime de Hitler, porém nunca tomou uma posição oficial contra o regime, como ele veio a explicar-se no *Die Welt von Gestern*, 1970 (*Mundo de Ontem*, 1941): «o meu movimento natural, em todas as situações perigosas, foi sempre esquivar-me, e essa não foi a única situação, que podem com direito me acusar de irresolução».<sup>34</sup>

A incapacidade de decisão, com todos os sentimentos de revolta, de rejeição, de perda sem justificação, vai funcionar como estímulo para a escrita, de forma a aliviar o intolerável. Esta posição antinazi vai ser revelada na sua biografia de Erasmo de Roterdão [1466-1536], a obra *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, (1934), (*Erasmo de Rotterdam, Grandeza e Decadência de uma Idéia*, 1973). Numa das cartas a René Schickele [1883-1940] em 1934, afirma que é um dever não atacar cada manifestação isolada, como fazem os jornalistas e os polemistas, mas ir ao encontro das causas. É desta forma que Zweig anuncia o seu propósito futuro, que irá concretizar, já exilado no Brasil, ao procurar na vida dos grandes humanistas um refúgio à brutalidade da época que viveu. Este exílio intelectual a que Zweig se propôs, também remete para uma grande tradição europeia ancestral, da época de Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832], a «*cultura anima*»<sup>35</sup>.

Todavia, o exílio para um indivíduo tão sensível como Zweig tomou formas mais dramáticas ao ver-se privado de escrever em alemão, a sua amada língua:

---

<sup>33</sup> Lacroix, Alexis, «Il faut se défaire de tout espoir» in : *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit., «Roth n'espère aucune consolation : le suicide de l'Europe [...] entrer en résistance contre le nazisme». p. 68

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 69

<sup>35</sup> *Ibid.*

Os sentimentos de estranhamento, desenraizamento e luto são típicos do exílio em que, junto com a pátria, perdem-se as relações afetivas, os hábitos, a casa com os objectos com que construímos, o nosso modo, o quotidiano, o trabalho e, fundamentalmente, a língua falada e escrita. O fato de seus livros terem desaparecido da língua alemã, que sobrevivessem traduzidos, produz em Stefan um efeito devastador. Continuava, como dizia, a pensar e a escrever em alemão. Certamente, era a sua forma de resistir aos efeitos do que chamou de meio diluído, alterado, a palavra criada.<sup>36</sup>.

Também sabemos que Stefan Zweig, ao viajar por muitos países do continente europeu França, Inglaterra, Suíça, etc., tentou levar a palavra de harmonia e concórdia entre povos que ele entendia serem cultural e socialmente capazes de superar as diferenças individuais, em nome da cultura secular europeia. Contudo, o século XX foi trágico para a Europa que, tal como Zweig, foram sacudidos por duas grandes guerras e as respectivas humilhações e derrotas individuais que levaram à segregação de povos e de indivíduos, que para sobreviver tiveram que emigrar. No caso de Zweig este sentimento é ainda pior pelo facto de ser judeu: *«a língua que ama o identifica com o inimigo, pois, Stefan é ao mesmo tempo judeu e alemão. Moralmente proscrito da sociedade»*<sup>37</sup>. Daí que, existam inúmeros factores que possam desencadear o tema do suicídio, que é transversal em toda sua obra, chegando ao ponto de concretizá-lo, ao por termo à sua vida em conjunto com a sua segunda esposa, Lotte. Contudo deixaremos para já este assunto e o retomaremos no capítulo “Temas e Motivos”.

Salienta-se agora que a sua anterior vida está sempre presente, pois a escolha da casa no Brasil está relacionada com a sua antiga casa em Salzkammergut, em 1910:

Querida Frederike estou bem melhor aqui, a paisagem é magnífica, as pessoas simpáticas e a guerra longínqua. Decidi alugar uma casa em Petrópolis, que tem uma varanda, o que é muito importante. Uma vida sedentária que me vai fazer bem. Petrópolis é uma pequena Semering, mais privativa, como em Salzkammergut em 1910. A casa não é relativamente barata. Petrópolis no Verão é a cidade fria, mais perto do Rio de Janeiro. Mas toda a vida aqui é paradisíaca. Se eu conseguir esquecer a Europa, todos os bens, a casa, os livros [...] considerar tudo como perdido, ficar indiferente à fama [...] agradecer que se vive nesta paisagem divina, enquanto a Europa se destrói, fico contente. Tu nem imaginas o consolo que emana da natureza, onde tudo é colorido [...] o povo é condescendente. Finalmente um lugar tranquilo e malas fechadas. Com muitas saudações, Stefan Zweig <sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup>Bentes, Lenita, “Os efeitos do Exílio e a Patologia do Ato em Stefan Zweig” in: [http://www.fundamentalpsychopathology.org/8\\_cong\\_anais/MR\\_397b.pdf](http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_397b.pdf)- Brasil,p.2 [Dezembro 2010]

<sup>37</sup>*Ibid.* p. 7

<sup>38</sup>Back, Sylvio (realizador), Zweig, *a morte em cena* (Rio de Janeiro, Usyna de Kyno, 1995), documentário de 43 min., Tradução de Manuel Bandeira.

É elucidativo nesta carta a Frederike, o seu lugar de refúgio, um lugar tão belo, um povo tão afável, mas sentindo ao longe o seu amor pela Europa destruído, tornando-se um eremita da cultura europeia em terras tão exóticas. Também o facto de ser um lugar tranquilo, fá-lo sentir seguro, embora saiba que perdera tudo o que tinha construído até então, é um novo recomeço afastado da fama a que se habituara.

Contudo, a sua vontade imperiosa de cultura europeia fê-lo manter correspondência com vários amigos que tinham ficado na Europa em Guerra. São estes amigos, e outros que fizera durante a sua estadia no Brasil, a que agradece na sua declaração de despedida, pela paciência em manter a sua esperança acesa. Tanto através da profusa correspondência e encontros com leitores e escritores no Brasil e na América do Sul, apesar de saber que o seu apoio intelectual fora sempre a sua primeira mulher Frederike, da qual ansiava as cartas e os livros que recebia por correio.<sup>39</sup>

Stefan Zweig no início da sua estadia no Brasil gostou da recepção brasileira, pois as pessoas tinham alguma cultura, apesar do regime ditatorial de Getúlio Vargas [1882-1954]. Porém, com a edição do livro *Brasilien Ein Land der Zukunft*, 1997 (*Brasil, país do futuro*, 1943), tudo veio a alterar-se, recebendo muitas críticas sobre a sua forma de pensar, que transmitiu a Frederike:

Você ficará surpresa em saber que o livro não foi considerado suficientemente entusiástico pela gente local – não gostam dos mesmos caracteres de que gostamos e estão muito mais orgulhosos de suas fábricas e cinemas do que daquele modo de vida, maravilhoso, colorido, simples, natural... se aqui houvesse uma daquelas magníficas bibliotecas seria um paraíso. [E, dias depois:] meu livro está sendo muito discutido; as pessoas acreditam que foi encomendado e pago pela Propaganda.<sup>40</sup>

O ambiente, outrora acolhedor, começa a desvanecer-se e transforma-se em pesadas nuvens de críticas injustas, que o levaram para o fundo da depressão, um dos motivos que o terá levado para o suicídio, segundo o amigo Alfred Cahn, que explicou anos mais tarde a Frederike:

Então aconteceu aquela desgraça do livro sobre o Brasil. Os brasileiros o acharam muito ruim e um jornal chegou mesmo a dizer que «dá para imaginar que foi escrito por um inimigo do Brasil». No exterior, murmura-se que teria

---

<sup>39</sup>Back, Sylvio (realizador) *Lost Zweig – Os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Actores principais, Rüdiger Vogler, Denise Weinberg, Ruth Reiser, baseado no romance *Morte no Paraíso* por Alberto Dines, legendas de Videolar, 2003.

<sup>40</sup>Dines, Alberto. *Op. Cit.* Do alemão: *Tod im Paradies - Die Tragödie des Stefan Zweig: «Inzwischen hast Du wohl das Brasilienbuch bekommen, das wohl zu Deinem Verwundern den Leuten [...] Propaganda bestellt und bezahlt.»* p.462

recebido ajuda do governo para escrevê-lo. O facto é que, de repente, foi abandonado pelos círculos que o adoravam. Até pessoas como o diplomata e poeta Ribeiro Couto afastaram-se dele. Isso magoou muito.<sup>41</sup>

Perante o conflito interior, e a depressão que agora surge novamente, a sua amizade com Freud parece ter sido apaziguadora, pois a demanda da verdade interior pela revolucionária psicanálise do amigo e o nítido interesse de Stefan Zweig pelas suas descobertas, é revelador da procura da cura para o seu temperamento inquieto, impaciente, inseguro e vulnerável, pelos seus questionamentos íntimos.<sup>42</sup> Numa das correspondências a Freud revela o seu estado de sofrimento no Brasil, a que Freud responde com carinho e cumplicidade ao amigo:

Stefan a Sigmund:

Não posso contar o que sofro por causa destes tempos: um deus mesquinho deu-me a capacidade de prever muitas coisas e o que desaba neste instante sinto nos nervos há quatro anos... quando penso em Viena, penso em vós. A severidade do senhor faz-se cada vez mais exemplar para mim.

Resposta de Sigmund a Stefan:

Também sofro com o nosso tempo e, como o senhor, encontro como única consolação o sentimento de pertencer ao pequeno círculo de pessoas para as quais as mesmas coisas são muito caras e os mesmos valores incontestáveis... não estou seguro de mim mesmo, em todo caso, a dúvida é separável da pesquisa... o futuro próximo parece muito sombrio, mesmo para a minha psicanálise. Em todo o caso, durante as semanas ou meses que me restam de vida, não terei muitas alegrias. Não é minha intenção queixar-me. Quero dizer que gostaria de me aproximar no plano humano, não quero ser festejado como um rochedo no meio do mar lavado pelas águas. Mas se a minha obstinação tornar-se muda, mesmo assim continuará como obstinação... não me faça esperar muito por vossos próximos livros, plenos de coragem e beleza.<sup>43</sup>

Esta carta demonstra que Freud queria animar o seu amigo, pois nela conseguia distinguir os traços da depressão. No entanto, também sabia que tinha já pouco tempo de vida e queria partilhá-lo com os seus queridos amigos.

Outros interlocutores também pressentiram o estado de depressão em que Zweig havia mergulhado, mas não tiveram consciência que iria levá-lo ao suicídio, apesar de estar

---

<sup>41</sup>*Ibid.* p.386. Do alemão: *Tod im Paradies - Die Tragödie des Stefan Zweig: «Und dann kam das Unglück mit dem Brasilienbuch. Die Brasilianer fanden es schlecht, eine Zeitung [...] Das wurmte tief in ihm[...]»* p. 462-463

<sup>42</sup>Lacroix, Alexis. *Op. Cit.* pp. 72-73.

<sup>43</sup>Dines, Alberto. *Op. Cit.* Do alemão: *Tod im Paradies - Die Tragödie des Stefan Zweig: «Zweig an Freud: Ich vermag Ihnen nicht zu sagen [...] wird mir Ihre dunkle Strenge vorbildlicher [...]. Freud an Zweig: Ich leide an der Zeit wie Sie [...] schönen und tapferen Bücher warten.»* p. 549-550

implícito nas suas cartas e obras. A carta direccionada aos seus amigos, um pouco antes da sua morte é bastante reveladora:

Tudo o que faço, faço sem energia- só trabalho para não ficar melancólico ou louco ... minha desgraça, nestes tempos, é a minha antiga força: prever com nitidez. O que era antes um mérito, hoje é meu lazer: ter uma visão clara, não mentir para mim mesmo. [Volta a Martin du Gard:] Já não temos o poder de influenciar os acontecimentos e não temos o direito de dar conselhos à próxima geração, depois da falência da nossa... aqueles que antes nos procuraram silenciosamente, talvez tenham sido mais sábios, eles têm um arremate mais acabado da vida enquanto nós continuamos com a nossa sombra. [Admite os defeitos:] Na arte, coragem e fé são factores enormemente importantes, aqueles que não ardem de convicção não têm o poder de convencer os outros. Eles podem ser críticos excelentes, conselheiros inteligentes, talvez façam anotações precisas nas margens do livro da vida – o livro verdadeiro é escrito por outros ... como escrever se os pensamentos estão nos combates em Singapura, na Líbia ou na frente russa? [Não se ilude com o Brasil:] Além do mais, querido amigo, conversas e discussões amigas e enriquecedoras, carta nesta aldeia brasileira é o «acontecimento do dia»... nós amamos este país. Não existe lugar mais agradável do que o Brasil. O que nos falta são livros, amigos do nosso calibre espiritual, um concerto e o contacto com a literatura. [Sobre o sucesso do filho de Viertel (Peter) em Hollywood:] Pelo menos você tem a sensação de continuar vivendo através dele e não é como eu, a quem nada mais me prende a não ser a indecisão e o «laissez aller». Numa certa idade, temos que pagar o preço pelo luxo de não ter tido filhos. Minhas crianças, os livros, onde estão agora? Alguns morreram, outros estão indisponíveis e falam idiomas que não o meu.<sup>44</sup>

\* \* \*

Outra autora a ser analisada nesta dissertação é a dramaturga, a jornalista, romancista e ensaísta **Simone de Beauvoir**, que conseguiu entrelaçar a sua vida e obra de uma forma notável. Os seus relatos autobiográficos revelam bem a sua personalidade metamórfica ao longo da sua vida, desde a infância e juventude, a vida adulta como companheira de Sartre e a mudança para a fase idosa de uma forma incomum, para a maioria das mulheres da sua geração. Foi uma mulher marcante no domínio literário e filosófico do século XX, a quem muito as mulheres do século XXI devem a sua liberdade de escolha e de opinião sobre a forma de vida, tanto a nível profissional como relacional. De acordo com a própria escritora:

a minha história política é a dos meus livros, dos meus sucessos e também a dos ataques de que fui alvo. Em França, quando se escreve e se é mulher é o mesmo que entregar um pau para vos baterem. Sobretudo com a idade que eu tinha quando comecei a escrever e ser publicada. O facto é que sou uma escritora. Uma mulher escritora não é uma mulher de interior que escreve, mas alguém cuja existência é comandada pela escrita. E essa vida, vale qualquer outra; tem as suas razões, a sua ordem, os seus fins, dos quais é preciso nada compreender, para julgar

---

<sup>44</sup>*Ibid.* pp. 454 – 455. Do alemão: *Tod im Paradies- Die Tragödie des Stefan Zweig*: «Aber alles, was ich tue [...] eine andere Sprache als ich.» p. 547-548

extravagante. Seja como for, ao voltar-me para o meu passado, não invejo ninguém. Levei toda a minha juventude a lixar-me para a opinião dos outros.<sup>45</sup>

Esta maneira de pensar demonstra bem o modo de empreender a sua obra, de forma livre e independente da opinião alheia, parte devido à sua própria personalidade e ao círculo de amigos, como Sartre, que apoiavam o Existencialismo. Para Simone de Beauvoir a escrita é um acto de afirmação da sua existência, «*tendo uma enorme capacidade de interiorizar uma filosofia política da liberdade, no universo do microcosmos íntimo*»<sup>46</sup>. A sua perspectiva sobre a realidade, e o papel da mulher do mundo, sempre fora diferente do tradicional, mas só o revelou abertamente com a sua obra, que veio a tornar-se num pilar de transformação da função da mulher na sociedade moderna. Como ela própria afirma em *Force des Choses*:

Se o meu livro *O Segundo Sexo* ajudou as mulheres é porque ele era a voz delas e reciprocamente elas lhe conferiram a veracidade. [...] O que me surpreenderia e mesmo me causaria irritação, é que se há trinta anos, me tivessem dito que eu me ocuparia de problemas femininos e que o meu público seriam as mulheres. Não me arrependo. Divididas, dilaceradas, em desvantagem, para elas, mais que para os homens, existem os dilemas, as conquistas e os defeitos.<sup>47</sup>

Também, quando escreveu a famosa frase «*ninguém nasce mulher, torna-se*»<sup>48</sup> demonstra inequivocamente a linha de orientação existencialista de Sartre, segundo o qual, todos temos o direito de exercer uma liberdade. Esta liberdade vai ser objecto de reflexão em todos os domínios da vida da mulher, principalmente em relação à vida matrimonial, à relação sexual, à maternidade, descobrindo novas escolhas para as mulheres se poderem sentir realizadas e deste modo alcançarem a felicidade:

O que Simone Beauvoir fez naquele livro (*Segundo Sexo*) e que é original ainda hoje, foi que a sua estrutura é a liberdade existencial. Por isso, ela está interessada no conceito de liberdade e não no de não-liberdade, por isso em *Segundo Sexo*, ela escreve sobre a cumplicidade de mulheres, na sua fala de liberdade, e claro, afirma que a mulher no amor, ou até na maternidade, são só papéis que a mulher pode facilmente assumir e seguir um caminho que lhes está destinado, deixando de serem autênticos sujeitos transcendentais e existenciais. É difícil assumir a própria liberdade.<sup>49</sup>

<sup>45</sup>Deguy, Marie Armelle «Simone de Beauvoir» in: *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Dominique Gros (realizador), Arte France, Les Films d'Ici, Ina, 2007

<sup>46</sup>Kristeva, Julia. «Aux risques de la liberté», in : *Le Magazine Littéraire. Op. Cit. «sa capacité d'incarner une philosophie politique de la liberté dans le microcosme de l'intime.»* p. 59

<sup>47</sup>Groult, Benoîte, «Le combat pour les femmes», in: *Le Magazine Littéraire, Op. Cit. «Si mon livre [Le Deuxième Sexe] a aidé les femmes, c'est qu'il les exprimait, et réciproquement [...] des défaites.»* p. 49

<sup>48</sup> Beauvoir, Simone. *O Segundo Sexo* (vol.2), 2ª ed., Venda Nova, Ed. Bertrand, 1987, p. 13

<sup>49</sup>Rowley, Hazel, in *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Dominique Gros (realizador), Arte France, Les Films d'Ici, Ina, 2007.

Simone de Beauvoir desde jovem que tinha o seu projecto de vida traçado, não desejava casar, mas tornar-se escritora e filósofa, além de ser independente economicamente. A sua relação com Jean-Paul Sartre foi baseada na liberdade e confiança mútua, como aliados num pacto comum livre, segundo suas próprias palavras, «*amores necessários e contingentes*»<sup>50</sup>. Uma relação com liberdade de ter outras ligações amorosas, transformando-se numa história eterna e mundial de duas inteligências fora da norma tradicional, que pretendem encontrar em conjunto uma forma de viver em comum.<sup>51</sup>

Ambos ficaram conhecidos pela corajosa e constante defesa dos Direitos do Homem, especialmente os que se sentiam oprimidos, como as mulheres. A forte sensibilidade aliada a um aguçado poder de observação e domínio da expressão escrita, fez com que a sua obra conseguisse ser assimilada pela maioria das mulheres, que se sentiam identificadas pelos seus sentimentos, as inseguranças, os dilemas do casamento, as dificuldades acarretadas pela maternidade, as dificuldades relacionadas com a intimidade do casal, os traumas de infidelidade e separação, a depressão no feminino e o sofrimento da morte, entre outros temas do universo interior feminino.

O casal vivenciava o espaço da relação como um lugar de livre pensamento, de não problematização da relação (comum nos casamentos), com o debate e discussão filosófica das ideias e sentimentos entre os dois sexos:

Sartre e Beauvoir demonstraram, que em vez de haver a normal divergência de interesses e desejos masculinos e femininos, há a possibilidade de manter um laço de estima e reconhecimento entre dois indivíduos autônomos. Esta política, leva a que haja uma reciprocidade de integridade física e psíquica de ambos, ainda que do seu trabalho tenha feito do casal um espaço de pensamento e deste um diálogo entre os dois sexos.<sup>52</sup>

Após a morte de Sartre, em 1980, Simone de Beauvoir contraiu uma congestão pulmonar e ficou internada por um longo período no hospital. Os amigos chegaram a pensar que não escaparia, a partir daí a vida era-lhe insuportável, contudo, renasceu com uma nova vontade de conhecer o mundo<sup>53</sup>. Um ano mais tarde publicou a *Cerimónia do Adeus* (1986) (*La Cérémonie des Adieux*, 1981), uma compilação minuciosa e simples dos últimos anos da vida de Jean-Paul Sartre, através de um texto do qual transborda uma

---

<sup>50</sup>Fauconnier, Bernard: «Amours nécessaires/contingentes» in: «Sartre et Beauvoir: le dialogue infini», *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit., p. 43

<sup>51</sup>*Ibid.*

<sup>52</sup>Kristeva, Julia. «Aux risques de la liberté », Op. Cit. «[...] Sartre et Beauvoir ont démontré à la fois la divergence des désirs masculin et féminin, [...] deux sexes.» p. 58-59

<sup>53</sup>Lanzmann, Claude in: *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Op. Cit.



emoção profunda, onde a alegria e o humor de Sartre estão intactos, até à sua degradação física natural, relatados sem constrangimentos, como se tratasse de uma carta de amor desesperado, antecedendo o fim de uma história excepcional. Ela termina com uma declaração de amor, segundo os moldes do Existencialismo: «*a morte dele separou-nos*<sup>54</sup>. *A minha morte não nos irá reunir. Mesmo assim, já foi muito bom que nossas vidas pudessem ter sido tão harmoniosas, durante muito tempo*»<sup>55</sup>.

Na sua literatura a narrativa aborda a problemática existencial, através de imagens e situações da vida real, reflectindo o quotidiano das pessoas:

Através da narração do quotidiano, a escritora elabora uma situação em que um conceito filosófico experimentado por uma ou mais personagens é apresentado e, a partir disso, estas personagens iniciam a discussão e fundamentação do conceito apresentado.

Na medida em que a autora consegue instituir uma relação de complementaridade entre a criação da situação existencial que acomoda um conceito filosófico a ser discutido, Simone de Beauvoir alterna seus papéis de escritora com o de filósofa da existência. Podemos dizer que a escritora cria as características ônticas próprias para a filósofa discutir ontologicamente o conceito.<sup>56</sup>

Assim, na maioria dos seus romances existe uma personagem crítica que tem o papel de analisar a própria vida e a dos outros, através de uma reflexão ponderada, como se tratasse de um pensador, que conhece e mantém a diversidade de valores que revestem os personagens. Isto acontece em *O Sangue dos Outros* (1985) através do jornalista, no autor de teatro na obra *A Convidada* (1989) e mesmo na existência de um psicanalista em exercício na obra *Os Mandarins* (1976)<sup>57</sup>.

A escritora desde cedo abordou a problemática existencial da diferença de género sob uma perspectiva filosófica, uma forma inovadora para a época, pois ela não só tratava de procurar as causas para a inferioridade da mulher, como não era uma acérrima feminista, antes queria a igualdade entre homens e mulheres, independente dos factores condicionantes biológicos:

Há condições biológicas, sexuais que diferenciam o homem da mulher. Ninguém pode dizer o contrário. Mas, o que toda a sociedade construiu sociologicamente, moralmente, profissionalmente, sobre esta base, é algo que nada tem a ver com

---

<sup>54</sup>Fauconnier, Bernard. «Sartre et Beauvoir: le dialogue infini», in : *Le Magazine Littéraire*. Op. Cit. «*Sa mort nous sépare. Ma mort ne nous réunira pas. C'est ainsi: il est déjà beau que nos vies aient pu si longtemps s'accorder.*» pp. 42-43

<sup>55</sup>*Ibid.* p. 43

<sup>56</sup>Viana, Márcia Regina. "A Literatura e a filosofia de Simone de Beauvoir" in: *História, imagem e narrativas*, nº. 8, Abril 2009, p.3

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 7

esta diferença fisiológica. E, é por isso que eu digo: ser mulher não é somente exercer seu sexo de uma certa maneira, mas é ser classificada de uma determinada maneira na sociedade. Desde que as meninas são pequenas, que a sociedade fabrica as mulheres. As brincadeiras, os brinquedos, as leituras, não são os mesmos. E nem a formação profissional. A mulher é fabricada de modo a dedicar-se aos homens e à vida familiar.<sup>58</sup>

Por outro lado, a escritora não deixa de referir nas suas obras os traumas que esta diferenciação gera nas mulheres, que por não terem tido escolha sobre a sua vida, criam uma variedade de frustrações, desilusões e revolta camuflada. A ausência de poder de decisão, facilmente se revela na vingança contra os outros, nas inseguranças, no medo de viver de outra forma, na inquietude interior, que culmina em depressões e no recurso a medicação (drogas) para aguentar a pressão a que se sujeitaram. Este dilema, que pode resultar na tentativa de suicídio e por consequência a morte, também é abordado na obra de Simone de Beauvoir, e mesmo na sua obra autobiográfica, como no relato da morte da sua amiga Zaza, em *Memórias de uma Menina Bem Comportada* (1975):

Nenhuma vida, nenhum instante de nenhuma vida poderia cumprir as promessas com que eu perturbava o meu coração crédulo. Estou muito ligada ao meu passado, no entanto vivo muito no presente e vivo também no futuro e nos projectos. Mas os objectivos e as memórias são duas coisas muito diferentes, julgo eu, porque os objectos quando acabam por se comprar é para salvar o presente, com a ideia de que, mais tarde, são as recordações que se conservam, logo em certo sentido, é um projecto de compra de um objecto, enquanto que com as memórias, é totalmente diferente. Durante muito tempo na minha vida pensei em escrever o 1º volume, porque queria salvar a minha infância e juventude. Há tanta diferença entre uma vida de adulto e uma vida de criança, e a de um adolescente, que se tem a impressão de ter enterrado na mulher em que nos transformamos, a menina e a jovem que fomos. E foi uma espécie de dever para com elas, que senti que devia ressuscitá-las, sobretudo porque tinha havido momentos da minha adolescência que tinham sido dolorosos e que ela tinha acabado com a morte da minha melhor amiga em condições trágicas. Por isso, decidi fazer justiça, quer a mim mesma, quer a essa amiga e a tudo o que essa infância e essa juventude tinham sido. Logo foi um processo que vinha de longe, e posso dizer que, de certo modo, só escrevi os outros livros anteriores, os romances, para mais tarde ter direito a escrever esta história.<sup>59</sup>

A morte para Simone de Beauvoir, para além do sofrimento natural de perda e da saudade da presença real da pessoa, é um veículo de transformação pessoal para um patamar superior, tanto a nível do seu discernimento individual, como a nível da sua escrita literária, pois é aí que se revela essa transformação.

\* \* \*

---

<sup>58</sup>Schroder, Henriques (realizador). *Simone de Beauvoir, Arquivo N, 3 de 3RV*, produção de Maria Beatriz Mussnich, Ali Kamel da Central Globo de Jornalismo (documentação), TV Globo, 2009.

<sup>59</sup>Deguy, Marie Armelle, *Op. Cit.*

Em relação à escritora **Rita Ferro**, diz que o peso da sua ascendência não a influenciou, e procura criar o seu próprio estilo ao longo das suas obras, como afirma numa entrevista sobre o seu livro *Filhos da Mãe* (2000): «Não sei se a minha família me pesou, no sentido de mochila, a não ser nas falsas expectativas, que os meus livros podem suscitar a quem cai no erro de me comparar à minha ascendência»<sup>60</sup>. Como a autora também asseverou noutra entrevista:

são três personalidades perfeitamente distintas. A minha avó, poetisa por excelência, o meu pai, um filósofo, um pensador, um ensaísta e crítico literário e o meu avô foi um grande colaborador e apresentador de Salazar aos portugueses, quando ele era ainda Ministro das Finanças. A minha avó era uma poetisa da razão vital, o meu avô era sobretudo um homem de acção e o meu pai era um homem de estudo, de gabinete, de biblioteca, um investigador. Para mim foi o meu pai que foi mais longe na arqueologia dos mitos e da identidade dos portugueses.<sup>61</sup>

Rita Ferro estreou-se aos dez anos de idade ao publicar um poema no *Diário Popular*, numa secção designada Pequenos Poetas. No entanto, foi em 1975, com a actividade profissional de redactora publicitária que desenvolveu a sua escrita com o poder de síntese e habilidade de comunicar com os outros a que nos habituou. Ao longo desse período, tornou-se mãe, com a sua inerente e intensa realidade doméstica, da qual se viu um pouco «asfíxiada», pelo que aos trinta e cinco anos, resolveu começar uma carreira de escritora com o seu primeiro romance *Nó na Garganta* (1990).<sup>62</sup>

A sua obra literária centraliza-se na mulher, nos assuntos do quotidiano, nos seus problemas relacionais, no seu vasto mundo interior em constante mutação com o evoluir das experiências a que se sujeita, enquanto trabalhadora, mãe, educadora, esposa, companheira, amante, amiga e todas as diferentes emoções que sentem ao vivenciar cada papel. As personagens encarnam, assim, as diferentes facetas do universo feminino.

O tópico epistolar é recorrente nesta escritora que já editou outras obras também sob esta forma. Assim respondeu numa entrevista: «Escrevo desde que me lembro e correspondia-me muito por carta, até para os meus filhos»<sup>63</sup>, ao ser questionada sobre a influência da sua avó e sobre a escolha da sua profissão. Afirma que ao longo da sua vida literária também se tornou mais solitária e realista:

---

<sup>60</sup>Stocker, Maria Manuel. «Ainda não me deu para escrever sobre Andróides» in: *Independente*, 2000 (<http://ritaferro.net/entrevista/fotos/3.jpg>) [Fevereiro 2011].

<sup>61</sup>Rato, Conceição Moreira. «Uma pedrada no Charco» in: *Olá!*, p.20 (<http://ritaferro.net/entrevista/fotos/6.jpg>) [Fevereiro 2011].

<sup>62</sup>*Ibid.*

<sup>63</sup>Cardinali, Andreia. *Op. Cit.*

Sou solitária no desajuste com a maioria das pessoas. Disfarço muito, profissionalizei-me a disfarçar. Acham-me dada, sociável. Mas parte da minha alma vive encarcerada, asfixiada. A vida, para mim, comparada com o que sonhei e projectei em criança, ficou muito aquém. E as pessoas, de um modo geral desiludiram-me. Têm medo de ir a jogo, complexos de toda a ordem, e, sobretudo, vivem agachadas com medo do julgamento dos outros. Ao fim de uns anos isto acaba por contagiar!<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

### 3. Estado da Questão

A diversidade de temas consequente da diferente época em que os três autores aqui referidos existiram e existem (Rita Ferro), contribuiu em grande parte para que, tanto a quantidade como a qualidade da análise crítica às respectivas obras por outros escritores, fosse também diferente.

As abordagens a Stefan Zweig, o mais antigo dos autores analisados neste estudo, são maioritariamente biografistas. Era visto por Alberto Dines como nostálgico e um pacifista, tal como seu amigo psicólogo Sigmund Freud, apesar de viver em conflito interno por estar longe da sua pátria cultural, assim registado por um jornalista ao entrevistar Dines sobre se seria também nostálgico, como Zweig:

Com Ciência – Stefan Zweig era nostálgico de um tempo cujo ícone maior é a Viena dos Hasburgos. Na sua vinda definitiva para o Brasil, haveria, mesmo que imaginariamente, alguma identificação, para ele, entre este país e o seu mundo de origem? E você, é também nostálgico de um tempo que o seu livro relata?

Dines – Como todo exilado, sentia-se perdido e porque era inseguro sentia-se ainda mais perdido. Não queria ficar na Inglaterra por causa dos bombardeios, não queria ficar em Nova York porque estava apinhada de refugiados, velhos amigos. Foi escolher Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil. Apartou-se voluntariamente de tudo e de todos e o resultado foi a depressão. A nostalgia maior era com a relação à segurança, mas tratava-se de um sentimento reconstruído, que chamou nas memórias, a «dourada era da segurança». Depois de morto tornou-se símbolo de Viena por causa da autobiografia. Na realidade, a maior parte da sua vida adulta passou fugindo de Viena. Quanto a mim: não me vejo como nostálgico de tempos ou lugares. Escrevo com prazer sobre aquilo que conheço, isso pode dar impressões equivocadas.<sup>65</sup>

Ainda antes de partir para o seu exílio no Brasil em Petrópolis, Zweig já demonstrava uma intensidade emocional nas suas personagens, que lhe valiam a recepção de muitas cartas de leitoras que se reviam nelas, uma vez que reconheciam a sua experiência pessoal naquelas histórias e escreviam-lhe como se tratasse de um confidente ou psiquiatra. Este escritor demonstrava, assim, uma excelente capacidade de observação da sociedade da sua época, das leis que a regiam e as suas repercussões psíquicas, para além de conseguir transpor estas para o papel de uma forma exímia, a tal ponto que, até

---

<sup>65</sup>Dines, Alberto. «Stefan Zweig: um pacifista como Freud» in: [www.comciencia.br](http://www.comciencia.br), (s/d), [Março 2011].

hoje, os textos de Zweig continuam a captar a atenção e as emoções, suscitando uma empatia por parte dos leitores, pela vida das suas heroínas.<sup>66</sup>

De acordo com Fernando Ribeiro sobre *Carta de uma Desconhecida* de Stefan Zweig:

a mulher morre, porque ama desesperadamente um homem incapaz de amar alguém. Mulher amante, emocional, de cultura pequeno-burguesa. Homem amado, racional, burguês erudito. Eis as personagens-tipo exploradas por Zweig, ao pretender provocar o confronto imediato e pragmático com a moral vienense da época hipocritamente puritana e geradora de desespero, da neurose suicidária nesta como em qualquer outra mulher<sup>67</sup>.

É decerto verdadeiro, ao analisar a obra completa de Stefan Zweig, pode verificar-se que ele tentou criar personagens-tipo para revelar e confrontar a sociedade com a realidade que o sujeito incognitadamente vivia, tanto na obra aqui analisada como nas outras escritas durante a segunda guerra mundial e durante o seu exílio. Todas acabam por revelar a grandeza da humanidade que ele conservava no seu interior, tanto por apelar sempre à paz entre os povos, como para demonstrar que os considerados fracos, pobres e desprezados pela sociedade, poderiam ser também os mais corajosos, pacíficos, de atitudes nobres e humildes, apesar de sofrerem na pele a desconsideração dessa sociedade.

De certa forma Stefan Zweig demonstra bem, de modo implícito ou explícito, que os factos da sua vida, os aspectos da sua própria vivência, se introduzem na sua obra, e que uma obra não nasce do vazio. É ele próprio uma «*personagem múltipla e complexa*», como propõe Jean-Jacques Lafaye:

De manhã é um guia da humanidade que acorda, ao meio-dia é um amigo que mostra uma agradável hospitalidade aos discípulos de esperança; a tarde é consagrada ao escritor caçador de almas tumultuosas, o fim da tarde às esperas do leitor e do amante e quando vem a noite é um homem só que acorda para si mesmo, antes de cair num sono abençoado.<sup>68</sup>

O facto dos seus textos conseguirem captar tamanha atenção por parte dos leitores de diferentes épocas é com certeza fruto do seu interesse pela psicologia, psicanálise e via da interioridade que comungava com escritores como Hermann Hesse [1877-1962] ou

---

<sup>66</sup>Tunner, Erika. «Au malheur des dames, au bonheur des lectrices», in: *Le Magazine Littéraire*, Op. Cit. p. 74.

<sup>67</sup>Ribeiro, Fernando. «A “Carta” de Stefan Zweig, da voz outra ou como do velho se faz novo» in: *Faces de Eva*, nº.21, Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, 2008: 79-98, pp.79-80

<sup>68</sup>Lafaye, Jean-Jacques. *O Porvir da nostalgia – Uma vida de Stefan Weig*. (trad. Clara d’Ovar) 1ªed., Porto, Campo das Letras, p.99

mesmo Freud.<sup>69</sup> No entanto, o seu aprofundamento neste tema é motivado pela constante e profusa correspondência com várias personalidades da cultura, da literatura, da psicologia, da arte e até com editoras<sup>70</sup>. Com efeito, chegou ainda a ser realizado um filme biográfico por Sylvio Beck, *Lost Zweig* apresentando alguns factos diferentes, mas salientando o cerne da tragédia.

\* \* \*

Este conhecimento interior encontra-se bem estabelecido e aprofundado pela escritora Simone de Beauvoir em pleno século XX, movida pela vontade de triunfar a liberdade sobre a necessidade, na vida das mulheres. Uma nova forma de viver sendo mulher na sociedade moderna. A autora viveu, pensou e amou a liberdade no feminino. Os seus livros demonstram as diferentes facetas e etapas que a mulher percorre ao longo da sua vida, confrontando a mulher que se conforma com os ideais que os séculos lhe impuseram, com uma nova mulher que detém o livre arbítrio sobre o seu destino, que tem liberdade de escolher o que quer viver, tanto a nível emocional como profissional de uma forma responsável, pois também vive as consequências das suas escolhas.

Esta forma de pensar e viver de Simone de Beauvoir não foi accidental, pois ela conheceu e conviveu com pensadores de renome como Sartre, Maurice Merleau-Ponty [1908-1961]<sup>71</sup> e Albert Camus [1913-1960]<sup>72</sup> considerados fundadores do Existencialismo francês, apesar deste se manifestar em Simone de uma forma um tanto original. A sua divergência reside na interpretação do problema da justificação. A desconstrução inerente à

---

<sup>69</sup>Ribeiro, Fernando. *Op. Cit.* p.80

<sup>70</sup>Beck, Knut; Berlin, Jeffrey; Weschenbach-Feggeler, Natascha. *Stefan Zweig, Briefe, 1897-1914*. 1ªed., Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995.

<sup>71</sup>Maurice Merleau-Ponty foi um filósofo e fenomenólogo francês. A fenomenologia é um movimento filosófico iniciado por Edmund Husserl [1859-1938] e que tem por objectivo principal a investigação e a descrição dos fenómenos assim como aparecem na consciência, independentemente de qualquer preconceito, pressuposto ou teoria explicativa. A maior contribuição de Merleau-Ponty foi trazer para a filosofia um reconhecimento muito necessário sobre a importância do corpo humano, pois é através dele que percebemos o mundo. É fundamental para a nossa identidade como seres humanos que sejamos objectos físicos, em que cada um deles possui uma localização diferente e única no espaço e no tempo. Estamos sempre conscientes dos nossos corpos e sem eles não conseguimos compreender nem agir. In Magee, Bryan. *História da Filosofia*. (Trad. Ana Maria Pinto da Silva), 2ªed., Singapura, Civilização Editora, 1999, p. 218

<sup>72</sup>Albert Camus foi um escritor e filósofo francês amigo de Sartre, que inventou a descrição “absurdo” para uma situação em que os seres exigem que as suas vidas tenham um significado num universo indiferente. Segundo este pensador, o mundo em que vivemos é um universo que não corresponde aos nossos desejos e apelos de justiça e de sentido, e que é possível dar-lhe sentido mediante a revolta e luta contra o sofrimento e a injustiça. Uma das suas obras *O mito de Sísifo* (1942) inicia com a seguinte afirmação: «Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia.» In Magee, Bryant. *Op. Cit.*, pp. 216-217

procura da justificação a nível racional, não é tão radical em Simone. As suas reflexões sobre a condição feminina, contudo, orientaram-na para colocar em causa o mundo da mulher da sua época, que era considerada moderna, mas encontrava-se enclausurada em «clichés» do passado. Ela vai revelá-los, mostrando a angústia e o tormento interior das mulheres do seu tempo, militando pelo direito delas puderem conquistar por si mesmas, o sentido da sua vida, como ela o fez.

Se de acordo com as ideias de Alberto Dines, Oliver Matuschek [1971] e Jean-Jacques Lafaye sobre a vida e obra de Stefan Zweig, a escrita servia de psicoterapia para os conflitos internos do autor, o mesmo se verifica relativamente a Simone de Beauvoir, embora num contexto diferente, pois é a sua vida como mulher que é exposta, não só o conflito entre o seu interior e a sociedade em que vivia. Tal como ela própria afirma:

Durante muito tempo na minha vida pensei em escrever o primeiro volume, porque queria salvar a minha infância e a minha juventude. Há tanta diferença entre uma vida de adulto e uma vida de criança, de adolescente, que se tem a impressão de ter enterrado a mulher em que nos transformámos a menina e a jovem que fomos. E foi uma espécie de dever para com elas, que senti que devia ressuscitá-las, sobretudo porque tinha momentos da minha adolescência que tinham sido dolorosos (...).<sup>73</sup>

Outro facto incontornável na sua escrita foi a revelação da mulher e do seu interior, os seus pensamentos, a sua vida conjugal, a forma de expressar os sentimentos e emoções que sentia, bem como o poder de dissimulá-los, ou da própria ambiguidade feminina. Este profundo conhecimento de si mesma e das outras mulheres alcançou-o através do seu relacionamento com Sartre, como ela própria atesta:

Não foi por acaso que escolhi Sartre, porque afinal, fui eu que o escolhi. Sartre corresponde exactamente ao anseio dos meus quinze anos. Ele era o duplo em quem eu achava, levada à incandescência, todas as minhas manias. Com ele eu podia partilhar tudo, sempre. Um único projecto nos animava: tudo abranger, dar testemunho de tudo. Quando o deixei, no início de Agosto, sabia que ele nunca mais sairia da minha vida.<sup>74</sup>

Esta forte interligação entre Sartre e Beauvoir também pode ter sido fonte inspiradora para a forma diarística da obra analisada nesta dissertação, pois Sartre escrevera *La Nausée* (1938) (*A Náusea*, 1976) em forma de diário. Escreveu o texto durante os anos em que leccionava em Le Havre (norte de França). É um verdadeiro relato

---

<sup>73</sup>Burnier, Michel Antoine. «Simone de Beauvoir» in : *Simone de Beauvoir, une femme actuelle* (Eine moderne frau) realizado por Dominique Gros, DVD Arte France Développement, Les films d'Ici, INA, 2007, 52min.

<sup>74</sup>*Ibid.*



fenomenológico de uma mente em processo de desintegração, narrando em forma de diário os sentimentos de repulsa experimentados pelo protagonista, quando se depara com o mundo da matéria, incluindo o seu próprio corpo.

Apesar das diversas análises existentes sobre as obras de Simone de Beauvoir, a bibliografia sobre a autora não é diversificada. A maioria dos estudos cinge-se às obras autobiográficas e ao *Segundo Sexo*, existindo muito pouca literatura, ou nenhuma, em relação à *Mulher Destruída*. No texto, uma mulher casada, já com a família construída vê o seu mundo familiar e pessoal ruir pelo surgimento de uma amante. O marido não consegue decidir pela ruptura do casal, então a protagonista vê-se num emaranhado de opiniões, de conceitos e vivências diferentes do habitual no seu companheiro, de decisões erradas do passado que culminaram num turbilhão emocional, do qual não consegue sair sozinha, porém o auxílio que lhe dão não é a que necessita para renovar a sua integridade interior como um indivíduo inserido na sociedade; somente a pessoa familiar mais distante de si, uma das suas filhas vai retirá-la da prisão mental em que se instalara há muito, e assim ter coragem de enfrentar a nova realidade que se lhe afigura como a mais correcta e íntegra para a sua pessoa, a de uma mulher separada, mas com o sentimento que é natural surgir numa nova etapa da vida de qualquer ser humano que atravessa um período depressivo da vida, o medo.

Os ensaios filosóficos também são apreciados pelos críticos, entrevistadores e jornalistas, sendo a obra de Simone de Beauvoir uma demonstração da sua preocupação com a política, a mentalidade e os costumes da sua época, apelando à renovação dos valores morais e humanos para uma melhor integração social dos mais desfavorecidos. A sociedade tecnocrática e consumista que tanto criticou de uma forma intelectual, é colocada em prática na sua obra, como encontramos em *Mulher Destruída* e *Idade da Discrição*, duas novelas editadas no mesmo volume, que retratam o quotidiano de casais que vivem há muito tempo juntos e que não se aperceberam das pequenas mudanças interiores que sofreram, mas que se transformaram numa parede invisível que os separa, tornando-se esta visível quando ocorre a separação física inevitável.

Outro tema que Simone aborda recorrentemente nas suas obras é o processo de envelhecimento, da morte revestida pela mudança, quer física, quer psicológica. Consegue descrever com naturalidade os problemas do envelhecimento e a problemática de encarar a morte como um processo normal no ciclo da humanidade; e o conflito interno gerado pelo

processo de mudança interior, que leva normalmente à depressão, à dependência de fármacos para aliviar a dor interna causada pela resistência à mudança de vida.

\* \* \*

No que diz respeito a Rita Ferro, a sua obra até ao momento tem descrito o universo feminino, as emoções, os extremos que a mulher pode atingir, nas mais diversas circunstâncias. A maioria da crítica existente sobre a a sua produção exalta a sua capacidade de descortinar a intimidade da mulher moderna e de confrontar os valores fundamentais para o universo feminino moderno, como a maternidade, a família, o amor, o sexo, os filhos, o casamento, a liberdade, a diversidade dos relacionamentos entre os seres humanos, entre outros.

A forma epistolar tem sido utilizada por Rita Ferro, tal como outras escritoras contemporâneas do universo literário português. Na obra em estudo esta estratégia encaixa perfeitamente no objectivo de transmitir a mensagem da protagonista da história, as diferentes formas do seu sentimento de posse e a sua perda irreparável pela doença mortal do objecto amado. Nem mesmo a morte conseguiria anular esta noção posse, esse ciúme doentio, terminando por capitular pelo suposto suicídio da protagonista. Assim como Helena Barbas [n. 1951] na crítica sobre esta obra afirmou:

Há aqui um ciúme comesinho, associado ao pecado da inveja, que se opõe à caridade muito cristã; o vulgar ciúme amoroso da mulherzinha que espiolha os bolsos do marido – acode-se também a estes disfarces. Há um ciúme levado à psicose, caso se recorra a catálogos das patologias recentes com que se baptizam emoções antigas e antiquadas.<sup>75</sup>

A meu ver Rita Ferro consegue expôr de uma forma única evolutiva na literatura o turbilhão de emoções e pensamentos díspares que a nossa mente conserva e domina a cada instante, numa escrita acessível a qualquer leitor, que não deixa marca para dúvidas ou ambiguidade. O tom dramático e a linha emocional incisiva culminam na agudeza de sentimentos básicos, como a fúria, o ciúme, a inveja, o egoísmo, o medo da perda, da ausência do objecto de posse, como a própria protagonista afirma no momento em que sabe directamente pelo marido que este vai morrer de doença:

- Vou morrer, Inácia, será possível que ainda não tenhas percebido? Foi tudo tão depressa, sabes? A ventania na alma, a baixa tensão, o nó na garganta, o fogo no peito, o chão a fugir-me dos pés e tudo a andar à roda.[...] Pior, não posso jurar

---

<sup>75</sup>Barbas, Helena. «O dia do Robalo: Um grande romance – de amor e morte de Rita Ferro» in: *Expresso*, edição n.º. 1595, Lisboa, Novembro 2010

se foi este o segundo ou o primeiro pensamento – o Lucas não tinha outra, afinal, e a notícia da sua morte, mesmo brutal, não me punha em causa.<sup>76</sup>

A obra *És Meu!* (2003), em análise, recebeu críticas muito positivas nos jornais. Helena Barbas no artigo acima salienta a importância da obra para o entendimento da sinuosidade do mundo inconsciente no feminino:

A história é contada na primeira pessoa, um «eu» que escreve uma carta-testamento a uma destinatária que só nas últimas páginas nos vem a ser desvendada. E a primeira impressão que suscita, em termos literários, é o *Horla* de Guy de Maupassant. No feminino. Uma «Horla» conhecedora dos meandros da psicanálise, e que a recusa em nome da muito sua e paradoxal análise da psique humana. Dedicar-se, em particular, ao sentimento de posse – do «eu» sobre o mundo, mas também ao facto de ter sido despojada de si própria.<sup>77</sup>

Assim como Simone de Beauvoir, Rita Ferro também escreve sobre as mulheres da sua época, a mulher é o tema central da sua obra, os seus problemas, as suas alegrias, os seus conflitos internos e com a sociedade maioritariamente machista. Ela própria refere numa entrevista:

percebo que a mulher é de facto o meu tema recorrente. Isto porque eu conheço profundamente a psicologia feminina e muito mal a psicologia masculina. Para mim o homem continua a ser um estrangeiro, outro povo, outra língua, outra raça. É esse desencontro que me preocupa, é a injustiça ainda tão evidente em Portugal entre a condição feminina e a masculina.<sup>78</sup>

Contudo, existe uma diferença em relação a Simone de Beauvoir, pois esta reconhecia também os problemas dos homens na sociedade, uma vez que procurava uma via universal, em que todos os homens e mulheres tivessem plena liberdade de agir na sua vida, sem os entraves da sociedade, pois os aspectos femininos e masculinos são o produto da história e cultura da humanidade.

Os três autores deste estudo têm em comum os problemas de relacionamento das mulheres com os homens e do facto destes puderem desencadear uma crise interior, da qual não conseguem ultrapassar sem a ajuda externa. Todas as três protagonistas, apesar de terem idades e viverem circunstâncias diferentes, põem como uma das soluções a morte, a sua, praticando o suicídio ou a dos outros, com a eutanásia.

---

<sup>76</sup>Ferro, Rita. *És Meu!*, *Op. Cit.*, p. 74

<sup>77</sup>Barbas, Helena. *Op. Cit.*

<sup>78</sup>Rato, Conceição Moreira. *Op. Cit.* p. 20

Maioritariamente a bibliografia disponível é datada ou de carácter biografista. Não aborda os textos escolhidos na sua perspectiva literária, pelo que nos oferece a garantia de estarmos a trabalhar um terreno virgem, com os riscos inerentes.

## 4. O Epistolar e o Diário

O termo epístola (do latim, *epistŭla*-, do grego *epistolē*) remete para a carta escrita destinada a alguém (amigo ou conselheiro), que na literatura pode surgir sob a forma poética ou em prosa<sup>79</sup>. Os povos antigos da Suméria foram os primeiros a conceber um texto escrito semelhante ao que hoje se entende por carta. Estas cartas escritas e datadas estavam associadas a actos burocráticos, como a expansão do território imperial e não a actos pessoais ou familiares, assim como o seu acesso estava restrito às esferas superiores da sociedade civil da época. Os arqueólogos que investigaram o Antigo Egipto encontraram milhares deste tipo de correspondência. Mais tarde, a carta foi utilizada como forma de comunicar durante as viagens, como as cartas bíblicas (Epístolas de S. Paulo), onde a comunicação individual e colectiva para a comunidade cristã só foi possível através da carta como crónica histórica.

A epístola no início da Idade Média, qualquer que fosse o género, era regida pelos princípios da epistolografia dos retóricos greco-latinos, sendo Petrarca um dos mais importantes epistológrafos da época. Este método foi o mais relevante a partir da Renascença, tendo como modelo principal as *Epístolas de Horácio* (20-14 a.C.). Os autores utilizavam-na principalmente para expressar ideias e debater teorias estético-literárias, assim como temas de índole moral.<sup>80</sup>

A epístola em prosa constitui um meio de correspondência entre um emissor e um receptor que, por algum motivo, não conseguem comunicar-se oralmente. Para a elaboração da epístola era necessário o escrivão, que deveria ter um bom conhecimento da língua escrita. Mais tarde, a epístola foi muito cultivada pelos humanistas como instrumento de divulgação de ideias, consoante a época, adquiriu um carácter filosófico-moral (século XV), no período iluminista acentuou o cunho didáctico, informativo e noticioso, tornando-se uma forma valiosa de dar a conhecer países e sociedades distantes. A partir do século XVIII a carta escrita ganha importância para os estudos dos literários, predominando a forma poética, numa composição em que o autor se dirige a alguém

---

<sup>79</sup>Chorão, João Bigotte. *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 1999, p. 470

<sup>80</sup>Earle, Rebecca. *Epistolary Selves: letters and letters-writers, 1600-1945*.s/ed., England, Ashgate Publishing Company, 1999, p. 1

através de um poema, num registo mais pessoal. No Romantismo veio a servir o tom confessional dominante na época.

Para melhor compreender a importância da epístola na literatura tem de se reportar ao século XVI e XVII quando, em França e um pouco por toda a monarquia europeia, era tradição existirem secretários da corte. A carta tornou-se um facto social e literário, pois era um fenómeno de troca de informação entre a esfera pública e a privada, que se efectuava através da publicação da correspondência de pessoas ilustres da época, como Juste Lipse [1547-1606], Voltaire [1694-1778] e Balzac [1799-1850]<sup>81</sup>.

No âmbito privado a carta ganha dimensão com a figura Madame de Sévigné [1626-1696] cujos textos, endereçados à filha, exprimem o amor de uma mãe que sofre pela ausência desta, a viver longe, na Provença (França), deixando o leitor captar as suas emoções interiores, com uma sensibilidade tocante. Em 1669 são descobertas “*Les Lettres portugaises*” (*Novas Cartas Portuguesas*, 1972), consideradas o primeiro romance epistolar, apresentando uma narração e elementos de acção. Não é apenas um modelo de carta amorosa, como até essa época se utilizava, mas uma carta de carácter sentimental. As cinco cartas portuguesas de Guilleragues veiculam uma paixão trasbordante e desesperada, levando a um monólogo passional na linha das *Heroïdes* de Ovídio (43 a.C-17/18 d.C)<sup>82</sup>. Mas, o primeiro romance inteiramente constituído por cartas em prosa foi descoberto em Espanha, sob autoria de Juan de Segura (1548), *Cartas de Amor entre dois amantes passaram a uma queixa e aviso contra o amor* (*Processos de Cartas de Amor*), tratava-se da situação de uma mulher apaixonada que, após prolongada correspondência mantida com o amante, resolve fugir com ele, contudo, estes são descobertos pela família, proibindo-a de voltar a escrever-lhe e acaba por ser encarcerada num convento. De acordo com Ian Watt [n. 1917]:

O romance é a forma literária que reflecte mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores reflectiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceites no género. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de

---

<sup>81</sup>Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. Paris, Editions Nathan, 1996, p. 11

<sup>82</sup>*Ibid.*

uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.<sup>83</sup>

Ainda na Idade Média, a par das composições em verso também ocorre o romance de cavalaria e o romance sentimental. O romance de cavalaria reflecte a vida cortesã e o idealismo guerreiro dos cavaleiros da corte, estruturando a intriga em torno do amor e da aventura (prova dos heróis para atingir a perfeição). O romance sentimental tem um carácter mais sentimental ou erótico, consoante a intriga desenrole no mundo burguês ou no ambiente aristocrático. Enquanto no romance sentimental existe um final trágico, no romance de cavalaria o desfecho era uma «solução ditosa dos amores narrados».<sup>84</sup>

A narrativa na literatura medieval não é só romance, existem outras formas menores, como fábulas, farsas e novelas<sup>85</sup>. Estas últimas são curtas narrativas com uma estrutura simples, sem longas descrições, cujo objectivo era contar um facto ou incidente marcante na vida das personagens. A novela teve um grande desenvolvimento na literatura italiana do século XIV, fixando-se no modelo da obra *Decameron* (1348-1353) de Boccaccio [1313-1375], *Fiammetta* (1343-1344) que escrevera sob forma epistolar um registo doloroso do seu amor com uma princesa.

No século XVII, o romance epistolar<sup>86</sup> começou a ser mais utilizado sendo o seu auge no século XVIII, em que a evolução se verificou a nível da estrutura da obra, constituída por cartas de uma única personagem, de duas personagens ou múltiplas personagens. O didactismo e o sentimento, marcam este género logo na sua origem. Das várias obras salienta-se, *Lettres Persanes* (1721) (*As Cartas Persas*) de Montesquieu [1689-1755], *La Nouvelle Heloïse* (1761) (*A nova Heloisa*) de Jean-Jacques Rousseau [1712-1778], *Pamela* (1740) e *Clarisse Harlowe* (1748) de Samuel Richardson [1689-1761]. Mas, o verdadeiro ícone deste género é o famoso romance publicado em 1774 por Johann Wolfgang Goethe [1749-1832], *Die Leiden des Jungen Werther* (1774) (*Werther*). Foi o primeiro livro a apresentar uma personagem tipicamente romântica, tornando-se o marco do Romantismo. Esta obra insere-se na corrente romanesca da época, destinada a mostrar ao público leitor as virtudes de um indivíduo através da descoberta dos seus

---

<sup>83</sup>Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*. (Trad. Hildegard Feist), São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 14.

<sup>84</sup>Silva, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 2002.p. 674

<sup>85</sup>A palavra tem origem italiana e significava notícia, algo de novo. Cordeiro, Cristina Robalo. *Lógica do Incerto, introdução à teoria da novela*. 1ªed., Coimbra, Minerva Coimbra, 2001, pp. 13-26

<sup>86</sup>O romance epistolar pode definir-se como sendo um livro que utiliza a carta ou as cartas como desenvolvimento da história, embora também possam ser usadas notícias de jornais ou de diários. (www.wikipedia.org)

sentimentos mais íntimos mediante as cartas. É na carta que se revelam os sentimentos a um confidente, que se trocam ideias, que se apoiam e se consolam. O romance epistolar foi a primeira forma literária que melhor correspondeu ao ideal do Sentimentalismo alemão (*Empfindsamkeit*)<sup>87</sup>, permitindo que o leitor participasse no intercâmbio de sentimentos.

No entanto, foi muito criticada pelos apoiantes da corrente Iluminista alemã (*Aufklärung*)<sup>88</sup> devido ao louvor do suicídio, ao desrespeito pela instituição do casamento, pelo individualismo (Werther não se considera membro útil à sociedade e nem quer sê-lo), por ir contra a teoria do controlo dos afectos e ainda porque a melancolia e o pessimismo do romance colidiam com a visão optimista e harmoniosa do mundo da *Aufklärung*. Com *Werther*, o romance deixa de estar veiculado à instrução, conferindo ao indivíduo o direito de viver segundo as suas próprias regras. O suicídio em *Werther* é visto como um acto de liberdade, não para estar acima das normas sociais, mas sobretudo para ter liberdade de decidir sobre a sua própria vida. Este carácter mais íntimo traduz-se numa maior subjectividade da escrita, que segundo Teresa Mergulhão [n.?]:

Parece-me, portanto, natural que os romances diário, autobiográficos e epistolares, pela sua própria especificidade formal, constituam as modalidades de escrita mais adequadas à livre expansão dessa subjectividade enunciativa. É na primeira pessoa que o eu se expressa e o tom confessional decorrente dessa prática introspectiva bem como as estratégias narrativas e os procedimentos de incidência pragmática que envolvem a publicação de obras como *Pamela*, *La Nouvelle Héloïse* ou *Werther*, por exemplo, serão responsáveis pela criação de um efeito do real que irá de encontro às expectativas e reivindicações do novo público leitor burguês.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup>*Empfindsamkeit* define-se como um movimento que contrapõe a intuição, o sentimento, ao primado do intelecto e que descobre a linguagem do coração. Klopstock criou um ponto alto na literatura da *Empfindsamkeit* com a sua lírica, sobretudo com *Der Messias*. Dentro do movimento *Sturm und Drang*, a corrente literária da *Empfindsamkeit* apela decididamente a uma interiorização que leva frequentemente à sentimentalidade (*Empfindelei*). O termo deve a sua origem à tradução para alemão, proposta por Gotthold Ephraim Lessing em 1768, do texto Laurence Sterne *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Frágoso, Gabriela. “O *Sturm und Drang* como movimento literário pré-romântico” in: *Literatura Alemã século XVIII*, “2008/2009”, pp. 1-4.

<sup>88</sup>*Aufklärung* é, segundo Immanuel Kant, a saída do homem da menoridade mental de que ele próprio é culpado. Esta menoridade é a incapacidade de se servir do seu próprio entendimento sem a orientação de terceiros. Pode mesmo afirmar-se que *ele* próprio é culpado dessa menoridade, quando as causas desta não se encontram em deficiências do entendimento, mas sim da força de decisão e da coragem para se servir dele sem a orientação de terceiros. Por conseguinte, associado a este termo se designa o vasto processo de secularização do pensamento, do gosto e dos hábitos sociais, políticos e mentais, da luta contra o obscurantismo, os preconceitos e a superstição, que lentamente se foi consolidando durante o século XVIII, dando origem à separação dos poderes do estado e a uma organização laica e burguesa da vida social, cultural, económica e política, semelhante à que ainda hoje conhecemos. Costa, Fernanda Gil. *Literatura Alemã I*. Lisboa, Universidade Aberta, 1998, pp. 21-23

<sup>89</sup>Mergulhão, Teresa. «O Discurso Epistolar em *Julie* ou *La Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade». Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 6, Évora, 2001, p. 2. Anais electrónicos, acedidos em [www.eventos.uevora.pt/comparada](http://www.eventos.uevora.pt/comparada). [Abril 2011]



Um factor determinante para o crescimento das obras baseadas em epístolas foi o desenvolvimento dos serviços postais para o público em geral. A carta era uma forma de conversação, cuja espontaneidade e naturalidade a obra literária deveria imitar. A escrita expressa também o gosto pelo convívio, a partilha de sentimentos e emoções vividas, revelando uma intimidade no processo de comunicação, tomando o leitor por confidente. Este vê-se assim envolvido neste processo, diminuindo a relação anónima entre autor e leitor. Segundo Andréa Crabbre Rocha [1917-2003]:

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.<sup>90</sup>

Por outro lado, até ao século XVIII, o romance epistolar apelava à sensibilidade, ao sentimentalismo, aos detalhes do quotidiano e as mulheres faziam-no facilmente, elas escreviam com mais naturalidade e expressam melhor os seus sentimentos. Assim o romance epistolar também estava consagrado às mulheres, era escrito por mulheres e eram estas o seu público-alvo. Como exemplo temos as *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Mme. Graffigny [1695-1758], de Mme Saint-Aubin [1746-1830], *Le Danger des Liaisons* (1763), e Mme. Elie de Beaumont [1730-1783] *Lettres du Marquis de Roselle*, (1764)<sup>91</sup>.

Outro romance epistolar que se destaca foi escrito por Choderlos de Laclos [1741-1803], *Les Liaisons Dangereuses* (1782) (*As Ligações perigosas*, 1970), no qual apresenta uma série de correspondências trocadas entre aristocratas que jogam através da intriga e sedução, com o objectivo de destruir a reputação de alguém. Em 1986 foi adaptado para o teatro por Christopher Hampton [1946] e em 1988 para a indústria cinematográfica.<sup>92</sup>

A novela epistolar foi durante o século XVII, um género designado por híbrido, que daria forma ao romance epistolar, uma forma mais trabalhada. A novela epistolar também se baseava na carta, como forma de transmitir algo privado a alguém que era importante para o autor da mensagem. Porém, na novela os acontecimentos e o seu relato ganham uma maior velocidade e focalização, pois esta tem de ser de curta duração. Segundo Ditz [n.?):

---

<sup>90</sup>Rocha, Andréa Crabbre. *A Epistolografia em Portugal*. Coimbra, Livraria Almedina, 1965, p. 13

<sup>91</sup>Didier, Béatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Vol. 3 (P-Z), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3262

<sup>92</sup>Frears, Stephen (realizador). *Ligações Perigosas*. E.U.A., Warner Bros., 1988, 119 min.

Os comerciantes do século XVIII escreveram numa era conhecida como a «era das cartas». A correspondência era a forma principal de comunicação, não só para dar a conhecer as informações comerciais da época, como também para mostrar uma expressão mais pessoal na forma de ficção mais recente, a novela. Além disso, começou a existir distintas diferenciações nas cartas, tendo sido publicados na época, manuais que ofereciam modelos de cartas para uma maior variedade de leitores, que podiam utilizá-las em diferentes ocasiões, como entretenimentos populares, através de um modelo de base para as cartas- esta forma pode ser considerada precursora do novo género literário, a novela e a novela epistolar.<sup>93</sup>

A novela da era moderna tem as suas raízes no jornalismo, pois ao longo do século XIX e início do século XX, as novelas eram escritas nos jornais, o que levou a importantes consequências no âmbito do público e da própria escrita, uma vez que os jornais têm regras muito precisas na redacção do texto e na sua apresentação por meio de duas ou mais colunas; os temas eram variados, porém a maioria escolhia o exotismo onde o protagonista era um estrangeiro que vivia num país distante, ou recordava suas vivências do passado. O público leitor aprecia as novelas e começam a revelar um gosto bem definido, pelas intrigas, pelo fantástico e misterioso, pelo quotidiano banal, pelo naturalismo das personagens e pelo tom irónico, humorístico e melancólico que podem apresentar.

No entanto, embora a forma possa ter variado ao longo do tempo, qualquer correspondência epistolar, seja novela ou romance, remete-nos para duas situações principais, a relação binária «eu»-«tu» através da ausência e distância de ambos, o remetente e destinatário, e para algo que aconteceu num passado, ora mais recente ou não, consoante a distância dos elementos da carta:

Escrever uma carta é um acto solitário.

Aquele que escreve, embora convoque para a cena epistolar um destinatário (real ou idealizado, pouco importe), cria sempre um espaço vazio cujo preenchimento passa também pela afirmação do sujeito. O destinatário é, muitas vezes, um mero pretexto. À primeira vista, a carta favorece a comunicação, aproxima, mas, na verdade, enquanto *medium*<sup>94</sup>, a carta perturba a comunicação, afasta, privilegia a distância de que se alimenta. Conscientemente ou não, todo epistológrafo se escreve a si próprio, se revê no papel como um espelho. E o diálogo que a carta, à partida, pressupõe, passa a ser monólogo, ao mesmo tempo que o destinatário, em parte dissolvido, se limita a ler essa afirmação do sujeito.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Ditz, Toby L., «Formative ventures: eighteenth-century commercial letters and the articulation of experience» in: *Epistolary Selves, Letters and letters –writers 1600-1945*, England, Ashgate, p. 65.

<sup>94</sup>*Medium* - o termo que deriva do latim (*medium*-meio) e pode ter dois significados, sendo um deles o meio físico (ar, água, vapor) que preenche os espaços entre os corpos individuais e o outro o meio de transmissão de informação entre um emissor qualquer e o receptor (ex; carta, jornal, televisão, internet ou mesmo uma pessoa). Felipe, Donzília “Fiabilidade da Informação na Internet” in: *Disciplina Media Alemãs*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2009, pp.6-11

<sup>95</sup>Silva, Manuela Parreira. «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira» in: *Memória de António Nobre*, Lisboa, *Colóquio Letras*, n.º 127/128, Janeiro-Junho1993, p. 209

Por outro lado, qualquer texto de uma carta precisa de um cabeçalho, simples ou mais elaborado e uma assinatura final. Para além disso, de modo a que a relação dialéctica «eu»-«tu» se estabeleça, é necessário datar a carta<sup>96</sup>.

Também é de salientar o forte carácter intimista, confessional e sentimental do romance epistolar, que domina o discurso expresso através das cartas, baseando-se nos princípios da epístola como estratégia discursiva, uma vez que se trata de uma narrativa eminentemente pessoal em que uma pessoa se dirige por escrito a um destinatário ausente. A carta estabelece o meio de comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Ainda segundo Manuela Parreira da Silva [n. 1950]:

Este acto de puro egoísmo é também um acto de magia que permite trazer à presença daquele que escreve um destinatário ausente. Este poder da escrita epistolar deriva, de facto, da sua dupla natureza: enquanto objecto, a carta circula, move-se, percorre a distância que vai do emissor ao receptor, obrigando a este último a tornar-se, por sua vez, emissor; enquanto texto, ela é o discurso dessa distância. Enquanto objecto substitui-se metonimicamente ao corpo do destinador – anula a distância; enquanto texto, cria um espaço vazio onde, metaforicamente, o Outro se inscreve - afirma, impõe portanto, a distância, sem a qual não seria possível.<sup>97</sup>

Para além da carta pressupor alguns pontos essenciais como a existência de datas, o local da escrita, as formas de tratamento, os vocativos, as saudações, entre outros, está fortemente relacionada com circunstâncias da história, da cultura e da ideologia de um povo, que podem através dela, ser projectadas – por exemplo, nas *Viagens na minha Terra* (1846) de Almeida Garrett [1799-1854], a carta de Carlos a Joaquina é escrita em Évora - Monte, no final da Guerra Civil entre liberais e absolutistas. Assim, essas circunstâncias e a atitude interior psicológica do emissor incutem no discurso epistolar um estilo muito pessoal<sup>98</sup>.

Outra característica da epístola é a natureza do destinatário que pode ser conhecida ou desconhecida, e na obra colocado anonimamente ou não de forma intencional pelo escritor. O próprio destino da carta, se é fechada ou aberta, também se torna importante, pois o destinatário pode ser singular ou plural, conhecido ou desconhecido, sendo contudo

---

<sup>96</sup>Silva, Manuela Parreira. “Para uma Teoria Prática Epistolar Pessoana” in: *Correspondências*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 127-141.

<sup>97</sup>Silva, Manuela Parreira. «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira» *Op. Cit.*, p. 204

<sup>98</sup>Reis, Carlos & Lopes, A *Dicionário de Narratologia*. 5ªed., Coimbra, Livraria Almedina, 1996, pp. 366-368.

a natureza da carta inviolável no que se refere à ausência do outro. Segundo Manuela Parreira da Silva em relação às cartas abertas da obra de Fernando Pessoa [1888-1935]:

Pese embora a convicção que o poeta revela quanto às limitações do seu impacto junto dos destinatários, elas visam um determinado objectivo. Fernando Pessoa monta o seu espectáculo ao ar livre, isto é, a carta-aberta (ou o jornal/ revista em que é publicada) surge como uma espécie de praça pública, onde o jogo dramático se realiza aos olhos de todos os que quiserem ver (ler). É toda uma comunidade que é convidada a ser receptora da mensagem ou, pelo menos, alguns membros dessa comunidade.<sup>99</sup>

Nos discursos amorosos é normal o destinatário ser desconhecido, o que leva a aumentar a confiança e a conferir alguma manipulação dos factos à distância, ao mesmo tempo que serve de base à troca de correspondência, pois uma vez que, o sujeito aparece e mostra-se ao outro na carta, procurando eliminar a sua falta ou a construir uma presença sua na carta. Deste modo, o romance a partir de cartas coloca em cena diálogos diferentes de dois ou mais interlocutores<sup>100</sup>. Por outro lado, o género do sujeito–escritor também é importante na redacção das cartas, pois na maior parte do tempo da História a escrita pertencia maioritariamente aos homens, que tinham acesso à educação e à comunicação escrita das suas ideias e dos factos pessoais; por norma as mulheres ouviam as leituras das cartas e pediam a familiares mais novos, como primos e sobrinhos, que lhes escrevessem as suas cartas. No entanto, as mulheres de cultura mais elevada, como as pertencentes à classe da nobreza ou do clero tinham acesso à educação e escreviam regularmente cartas, que foram retratadas pelos pintores da época, como Jan Vermeer [1632-1675], no quadro *A Lady writing a Letter, with her maid* (1670) [Anexo I], no século XVII.<sup>101</sup>

Foi a partir do século XVIII que o papel feminino na elaboração das cartas se tornou interessante para o público, e corresponde a um marco fundamental no desenvolvimento da identidade cultural do mundo ocidental até à era moderna. A mulher do século XVIII já escrevia as suas cartas no que hoje se insere na área da teoria da literatura e cultura, tendo sido uma baliza emblemática para todos que deram forma à carta, sob moldes de ficção e novela epistolares<sup>102</sup>.

A carta pode ser entendida como uma primeira forma de expressão literária pessoal, mais utilizada pelas pessoas comuns do que o jornal ou a autobiografia. A colecção de

---

<sup>99</sup>Silva, Manuela Parreira. «Para uma Teoria da Prática Epistolar Pessoaana» *Op. Cit.* p. 136

<sup>100</sup>Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. Paris, Editions Nathan, 1996, p.14

<sup>101</sup>Earle, Rebecca. *Op. Cit.* p.117

<sup>102</sup>*Ibid.*, p. 116

cartas (de ficção, reais ou ambos) foi muitas vezes recordista de vendas durante o século XVIII, através de jornadas de viajantes, cartas de intriga, amor, de pessoas famosas, que foram sendo recolhidas e compiladas em livros.

Torna-se evidente que as cartas eram um meio de comunicação importante para as mulheres que viviam de certa forma um mundo secreto, servindo-se delas para desenvolver a arte do prazer na linguagem escrita, pois o mundo das mulheres é mais eloquente e familiar que o mundo masculino; assim que tiveram a oportunidade de explorar a arte da escrita, esta torna-se um veículo para a tornar prazerosa, ao mesmo tempo que davam prazer a quem lia. O mundo feminino, tanto nas tarefas triviais, como nos enredos emocionais que iam sendo desvendados, era uma novidade atraente, não só para as escritoras, como também para os escritores da época.

As cartas «*pertencem a um género literário que não respeita a oposição entre enunciado de realidade e enunciado de ficção*»<sup>103</sup>. Deste modo «*tal como as crónicas, as memórias, os levantamentos históricos ou sociológicos, o que nelas transparece do mundo é sem hesitações assumido pelo sujeito como fruto directo da sua experiência*»<sup>104</sup>. Em Portugal, durante o século XIX, o romance vai utilizar a carta como um recurso da narrativa direccionada para a persuasão do leitor, para acentuar passagens de maior dramaticidade (como, por exemplo, em *Amor de Perdição*, 1862, de Camilo de Castelo Branco [1825-1890], as cartas de Teresa a Simão) ou como estratégia ficcional na experiência de novos recursos narrativos (*A Correspondência de Fradique Mendes*, 1929, de Eça de Queirós [1845-1900]). É com estas funções que o texto epistolar alcança a Literatura Moderna. Por conseguinte, os autores contemporâneos vão enriquecê-lo, ampliando-lhe as possibilidades estruturais e poéticas. Isto pode ser verificado por exemplo, em Vergílio Ferreira [1916-1996]), no século XX, herdeiro e seguidor dessa tradição literária, na retomada do texto epistolar na escrita ficcional e ensaística. Repetidas vezes, mas de diferentes maneiras, a carta aparece na obra romântica de Vergílio Ferreira. Assim se lê, nas primeiras linhas da *Carta ao Futuro* (1958):

Escrevo pelo prazer de comunicar. Mas se sempre estimei a epistolografia, é porque é ela a forma de comunicação mais directa que suporta uma larga margem de silêncio; porque ela é a forma mais concreta de diálogo que não anula inteiramente o monólogo.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Martins, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Colecção Leituras, vol.7, s/ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 87

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Ferreira, Vergílio. *Carta ao Futuro*. 2. Ed., Lisboa, Portugalíia, 1966, p. 9.

O romance epistolar facilmente se funde com o romance psicológico, isto é, numa narrativa focada na vida emotiva e sentimental das personagens e que explora os vários níveis da sua actividade mental. Um romance psicológico destaca menos o que acontece do que o motivo e a finalidade da acção. Este tipo de escrita privilegia a caracterização interior das personagens e suas motivações, em relação à acção externa que será o resultado, mostrando-nos a vida interior, o oculto da personagem<sup>106</sup>.

No presente estudo dois escritores, Stefan Zweig e Rita Ferro, escolheram a forma epistolar para as suas narrativas. O primeiro sob a forma de novela, a segunda sob a forma de romance, mas em ambos se encontra uma única carta para um único destinatário; o desejo do signatário é transmitir informações específicas sobre a sua vida; embora os objectivos sejam diferentes, é igual o sentimento, de que no final da leitura da carta se sintam «mais leves»; isto surge do aspecto confessional, de terem revelado factos pessoais importantes a uma certa pessoa, que poderá levá-la a reflectir sobre determinado assunto. Não se trata de uma relação epistolar, não existe troca de correspondência entre o sujeito e o destinatário, nem há familiaridade entre ambos. Como a carta, por si só, existe e completa-se como um todo significativo, e os sujeitos que a escrevem, fazem-no como se tratasse de uma missão vital para a compreensão de alguns dos seus actos realizados num passado recente ou não. O epistolar constitui assim a forma ideal para transmitir e expressar os seus sentimentos, emoções e apelos ao destinatário ausente, tanto física como emocionalmente: «*É a ausência do outro que torna viável e justificável a escrita da carta. Aquele que escreve convoca para a cena epistolar, traz à sua presença, o fantasma desse outro ausente*».<sup>107</sup>

A forma como os diferentes autores suscitaram a leitura da carta é interessante: Rita Ferro inicia de modo directo e conciso: «*Escrevo-te, porquê?*»<sup>108</sup>; a sua resposta: «*Nem eu sei. Talvez para que saibas toda a história*»<sup>109</sup>, um pouco mais adiante «*Não interessa: quando leres esta carta estarei morta*»<sup>110</sup>. Stefan Zweig, de forma anónima, invoca:

---

<sup>106</sup> Shaw, Harry. *Dicionário de Termos Literários* (trad. Cardigos dos Reis), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p. 405

<sup>107</sup> Silva, Manuela Parreira. *Realidade e Ficção para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa. Op. Cit.*, p. 26

<sup>108</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, .Op. Cit. p.15

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

«Para ti que nunca me conheceste»<sup>111</sup> e mais à frente: «hás-de ficar a saber toda a minha vida que sempre foi tua e acerca da qual jamais soubeste. Contudo apenas há-de ficar a saber do meu segredo quando estiver morta»<sup>112</sup>. Esta semelhança, apesar de serem textos de conteúdos, destinatários e épocas diferentes, é muito interessante e justifica esta pesquisa sobre o género epistolar. Em Zweig a carta era diferente do típico:

Eram cerca de duas dúzias de páginas escritas à pressa, numa letra estranha de mulher, mais um manuscrito que uma carta. [...] Mas o envelope estava vazio e, tal como as próprias folhas, tão pouco apresentava remetente ou assinatura.<sup>113</sup>

A obra de Rita Ferro não remete para o número de páginas da carta, depreende-se que é a obra em si, e só no final aparece o local e data em que foi escrita: «São João da Ribeira, Novembro de 2002»<sup>114</sup>, embora não indicando um dia específico.

\* \* \*

Outro subgénero literário que demonstra bem a dimensão interior das personagens é o diário (do latim, *diáriu-*). No diário narrativo o autor regista e analisa, diariamente ou com alguma periodicidade, durante uma dada extensão de tempo, as ocorrências da sua vida ou acontecimentos de que teve conhecimento, bem como aspectos da sua intimidade e da sua consciência, como reflexões e sonhos. Existem dois tipos de diário, o diário íntimo, no qual se regista a análise da interioridade do homem, e o diário externo, onde os acontecimentos adquirem a principal importância. São exemplos deste último tipo, pelo seu carácter factual, as memórias dos acontecimentos da história que têm sido cultivadas ao longo dos séculos. A maioria dos registos pessoais até ao século XVII estão perdidos ou incompletos, sendo os existentes pertencentes à vida e obra dos reis, como o diário do rei Eduardo VI [1537-1553] de Inglaterra quando ainda era um rapaz, que permaneceram secretos até muito tarde. Na Inglaterra do século XVII tornou-se comum guardar um diário, que só era ou não publicado após a morte do autor. John Evelyn [1620-1706] e Samuel Pepys [1633-1703] foram os dois grandes diaristas ingleses do século XVII, no entanto a maioria dos registos do diário de John Evelyn só foram publicados em 1818 e os

---

<sup>111</sup>Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., p.8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Manchmal [...] Du mein Geliebter, der Du mich nie erkannt.» pp. 12-13

<sup>112</sup>*Ibid.*, p.10. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Zu Dir allein will ich sprechen, Dir zum erstenmal alles sagen; mein ganzes Leben sollst Du wissen. Das immer das Deine gewesen und um das Du nie gewust. Aber Du sollst mein Geheomnis nur kennen, wenn ich tot bin.» p. 13

<sup>113</sup>Zweig, Stefan. *Carta de uma desconhecida*. Op.Cit., p. 8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Es waren etwa zwei Dutzend hastig beschriebene Seiten in fremder, unruhiger Frauenschrift, ein Manuskript eher als ein Brief[...] Blätter selbst eine Absenderadresse oder eine Unterschrift.» p. 10

<sup>114</sup>Ferro, Rita. *És Meu!*, Op. Cit. p. 138

de Samuel Pepys, que cobria um período maior e fora escrito num código secreto, só foi decifrado em 1825 e publicado na sua totalidade entre 1893 e 1899 <sup>115</sup>.

O diário íntimo, associado às confissões e ao romance autobiográfico escrito na primeira pessoa, surgiu na sua plenitude no final do século XVIII e inícios do século XIX, em concordância com as profundas modificações das estruturas sociais, ideológicas e estéticas verificadas na Europa dessa época. O Diário íntimo reflecte uma nova concepção do «eu», onde se valorizam as raízes do sentimento, no tom de confissão que o pré-romantismo difundira e que o Romantismo impusera. Os grandes diaristas do século XIX, como Maine de Biran [1766-1824], Benjamin Constant [1767-1830] ou Stendhal [1783-1842] foram discípulos de ideólogos e assim difundiram as suas ideias. Das gerações românticas saíram muitos diaristas, como, Lord Byron [1788-1824], Alfred de Vigny [1797-1863] ou Maurice de Guérin [1810-1839], contudo nenhum autor chegou a publicar o seu diário em vida, pois era comum, não divulgar os textos pessoais a desconhecidos, só postumamente.

A partir do século XIX, registou-se um aumento do interesse por este género de escrita na Europa e escritores de renome começaram a publicar os seus diários. Em Portugal, só a partir das primeiras décadas do século XX, pouco a pouco os diários foram sendo revelados, sendo também este o século em que o Diário conheceu maior desenvolvimento, tornando-se um género literário bem definido e com inúmeros leitores<sup>116</sup>. Um dos escritores portugueses que melhor difundiu o diário foi Miguel Torga [1907-1995]; com ele o diário ganhou uma expressão e continuidade até então desconhecida na literatura portuguesa, onde aparece o monólogo do poeta em consonância com as viagens pelas terras portuguesas e estrangeiras, definindo-se através de uma «*dialéctica da comunhão e do isolamento*»:

Decerto que Torga é homem do seu tempo, condição de que deu abundantes provas, jamais se eximindo a participar plenamente e de ânimo inteiro, na realidade social e política que lhe coube enfrentar e viver. Da primeira à última página, o diário será testemunha dessa forma de orgulho, amiúde repetitiva, que ele soube e quis manter viva até ao fim, e de que é exemplo o discurso sobre a Europa de Maastricht pouco antes de morrer.

Tem sido dito e repetido que é na tensão entre a condição de ser individual e social, e na arregaçada fidelidade a ambas, que se inscreve a sua aventura cultural. Quer-me parecer, porém, que para lá do discurso cívico a que o nome de Torga ficará associado, o essencial se articula entre a inquietação de viver, que é nele

---

<sup>115</sup>Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3ªed. U.S.A., Penguin Books, 1991, p.241

<sup>116</sup>Chorão, João Bigotte. *Op. Cit.* pp.208-209.



também uma aprendizagem, e a comunhão sensual com a natureza, sua verdadeira fonte de inspiração. Apego às vozes da terra num vaivém de regressos e errâncias. Na busca de si mesmo, e na procura de um sentido ao seu estar no mundo. Ele próprio dirá: « não é crónica dos meus dias, mas a parábola deles.<sup>117</sup>

Também outros escritores mais recentes optaram pelo diário, como Vergílio Ferreira (*Conta Corrente*, 1980), Luísa Dacosta [n.1927] (*Água do Tempo*, 1992), José Régio [1901-1969] (póstumo, 1994) e José Saramago [1922-2010] (*Cadernos de Lanzarote*, 1994) demonstrando a vitalidade da literatura intimista portuguesa<sup>118</sup>.

O carácter intimista de outrora, que circunscrevia o texto ao conhecimento do indivíduo que escrevia e algumas poucas pessoas do seu círculo de amigos e familiares, ao tornar-se público, divulgar-se e vender-se, perde o seu carácter inicial privado e intimista. O diálogo sobre si não tem sentido no novo diário; este tornou-se um diálogo para os outros, para os olhos da sociedade, para o exterior. Ou seja: «o público e o privado já não ocupam mais os seus lugares previamente estabelecidos: o privado ocupa o “fora”, o “exterior”, enquanto o público se homogeneíza a ponto de tornar-se invisível ou ignorado até ao mais alto grau»<sup>119</sup>.

Contudo, no diário continua a existir, o que Lejeune [n. 1938]<sup>120</sup> designa por «*pacto autobiográfico*», ou seja, a identidade de nome, de assinatura, onde o escritor assume o nome próprio da personagem denunciando-se a si próprio, como acontece em *Conta-Corrente IV* (1986) de Vergílio Ferreira: «*Abeira-se de mim um cavalheiro de meia idade e pergunta-me: - É o escritor Vergílio Ferreira? Sou. (p.192)*»<sup>121</sup>. Para além deste pacto com o leitor, ainda o diarista estabelece um pacto referencial ou intimista, como o denomina Lejeune<sup>122</sup>, onde se determina qual o grau de intimidade que o leitor pode esperar nos registos do diarista. É neste sentido que Vergílio Ferreira deixa bem explícito que não pretende «*despir-se*» ou «*confessar-se*», e manifesta-o tantas vezes que provocou a atenção dos psicanalistas e o diálogo frequente com estes, no próprio diário. No 1.º volume (p.57),

<sup>117</sup> Mathias, Marcello Duarte. «Autobiografias e Diários» in: *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 143/144, Janeiro 1997, pp. 54-55

<sup>118</sup> Silva, V. M. Aguiar e; Chorão, João Bigotte, «Diário» in: *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*, vol.9. Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1998, pp. 208-209.

<sup>119</sup> Barcellos, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa - Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. (dissertação de Mestrado), Rio de Janeiro, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004. p. 107 ([www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350\\_04\\_cap\\_05.pdf](http://www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350_04_cap_05.pdf))

<sup>120</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. p. 26

<sup>121</sup> Bento, Joaquim R. *Diário de Vergílio Ferreira: Ficcionalidade, “Intimismo”*, Cronologia. s/d., p. 3 ([www.ipv.pt/millennium/arq4\\_bnt2.htm](http://www.ipv.pt/millennium/arq4_bnt2.htm)) [Abril 2011]

<sup>122</sup> Lejeune, Philippe. *Op. Cit.*, p. 329

Vergílio Ferreira insiste: «*Já o disse, não tenho queda para o "confesso", até porque implica sempre um pouco de abjeccionismo e de exibicionismo*»<sup>123</sup>.

Ao contrário, no mundo actual, onde as fronteiras da privacidade se tornaram muito ténues devido ao poder dos media, dos «*reality shows*»<sup>124</sup> e colocação textos, vídeos e fotografias actualizadas ao minuto na Internet e nos *blogs* através de telemóveis, alimenta-se a tendência humana do «*voyeurismo*»<sup>125</sup> e *exibicionismo*<sup>126</sup>. A escrita diária nos *blogs* torna-se a escrita diarística moderna, onde:

a tensão observada na tradição do diário íntimo, aquela que contrapunha a dimensão pública à privada, desaparece sem deixar vestígios em tempos diários “on-line”. É como uma forma de comunhão de ideias, de busca de interlocução, de caça a leitores como autenticadores da existência daquele que escreve, como um outro convocado a participar do mundo do eu;<sup>127</sup>.

O que caracteriza a escrita diarística é o registo quotidiano, ou com alguma temporalidade, de eventos e vivências, denotando uma focagem no campo da actualidade dos acontecimentos – ao contrário do acontece nas memórias, nas cartas, nas autobiografias, que tratam de assuntos do passado, mesmo que seja de um passado recente. Em determinados textos de carácter imediatamente utilitário, a data tem como objectivo principal situar os eventos no tempo, assim como nos acontecimentos marcantes da vida pessoal onde houve uma grande transformação interior da pessoa, levando à renovação de ideais e objectivos particulares; a datação dos registos dessas pequenas alterações, e uma posterior reflexão sobre eles, orientará a pessoa para um novo caminho de vida, como se tratasse de uma autoterapia psicológica. É este o sentido proposto no texto de Simone de Beauvoir. A sua obra aqui analisada insere-se na categoria da novela diarística, uma vez que os acontecimentos são narrados sob a forma de diário, intencionalmente proposto pela personagem principal - primeiro para a afastar da solidão:

---

<sup>123</sup> Bento, Joaquim R. *Op. Cit.*, p. 4

<sup>124</sup> *reality show* - expressão inglesa que designa um tipo de programa televisivo que aborda temas e situações da vida do cidadão comum. Marques, Maria Lúcia Garcia. «Palavras, Frases e Ditos da Língua Portuguesa» in: *Dicionário da Língua Portuguesa – O Português essencial*, 8ª. ed. Porto, Porto Editora, 1999, p. 1774

<sup>125</sup> Voyeurismo - (do fr. *voyeurisme*), *Parafilia* em que a procura de prazer consiste em observar ou espiar pessoas a despir-se ou no acto sexual. Nalguns *voyeurs*, o prazer é apenas obtido pelo olhar, outros masturbam-se enquanto espiam. Mesquita, Raúl; Duarte, Fernanda. *Dicionário de Psicologia*. 1ª edição, Lisboa, Plátano Editora, 1996, p. 182

<sup>126</sup> Exibicionismo – tendência para ser o centro das atenções. Segundo Murray, esta necessidade pode ser acompanhada pelo desejo de chocar os outros. *Ibid.* p. 72

<sup>127</sup> Barcellos, Sérgio da Silva. *Op. Cit.* p. 108

Temia a solidão deste regresso a Paris. Até agora, na falta de Maurício, as pequenas acompanhavam-me em todas as viagens. Pensava que me iriam fazer falta a exuberante alegria de Colette e as exigências da Luciana. E eis que me é dado a sentir uma espécie de contentamento já esquecido. A liberdade rejuvenesce-me. E a tal ponto que, fechado o livro, pus-me a escrever para mim própria, como aos vinte anos.<sup>128</sup>

Pelo desenrolar dos acontecimentos da sua vida conjugal, a escrita serviu-lhe como uma forma de libertação dos seus conflitos interiores e do sofrimento consequente da anulação da sua identidade:

Durante duas semanas nada escrevi neste caderno porque estive a relê-lo. E vi que as palavras nada dizem. As fúrias, os pesadelos, o horror, tudo escapa às palavras. Ponho coisas no papel quando retomo as forças, no desespero, ou na esperança. Mas a derrota, o embrutecimento, a decomposição não deixam marca nestas páginas.<sup>129</sup>

Para conduzir à posterior descoberta do seu novo mundo alterado: «*Sei que hei-de fazer um movimento. A porta abrir-se-á e poderei ver o que está para além dela. É o futuro. A porta do futuro vai abrir-se. Lentamente. Implacavelmente*»<sup>130</sup>. Esta forma de novela, ou pequeno romance sob a forma de diário, torna mais interessante o próprio objectivo do diário, uma vez que o narrador projecta no enunciado uma incerteza, a indecisão quanto ao futuro, o mistério, que decorre naturalmente devido ao teor fragmentário e «em progresso» temporal da narração e, por sua vez, da própria história<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup>Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., p. 100. Do original *La femme rompue*: «*Je redoutais la solitude de cette remontée vers Paris. Jusqu'ici, à défaut de Maurice, les petites m'accompagnaient dans tous mes voyages. Je pensais que les ravissements de Colette, les exigences de Lucienne allaient me manquer. Et voilà que m'est rendue une qualité de joie oubliée. Ma liberté me rajeunit de vingt ans.*» p. 122

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 216. Do original *La femme rompue*: «*Pendant deux semaines je n'ai rien écrit sur ce cahier parce que je me suis relue. Et j'ai vu que les mots ne disent rien. Les rages, les cauchemars, l'horreur, ça échappe aux mots*» p. 222

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 251. Do original *La femme rompue*: «*Mais je sais que je bougerai. La porte s'ouvrira lentement et je verrai ce qu'il y a derrière la porte. C'est l'avenir. La porte de l'avenir va s'ouvrir. Lentement. Implacablement.*» p. 252

<sup>131</sup>Reis, Carlos & Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Op. Cit., pp. 105-107

## 5. Breve análise de *Carta de uma Desconhecida* de Stefan Zweig, *A Mulher Destruída* de Simone de Beauvoir e *És Meu!* de Rita Ferro

### 5.1. O(s) Título(s) das Obras

De acordo com Carlos Reis [n. 1950]: «o título sustenta com o texto literário relações de natureza diversa, no que toca à sua motivação.»<sup>132</sup>. Isto significa que o título não é uma escolha ao acaso mas, como Genette [n. 1930] sistematizou, pode seguir um de dois modelos: os títulos temáticos, que traduzem os elementos do conteúdo do texto, como personagens, espaços e situações, (ex. o *Só* de António Nobre [1867-1900], *De Tarde* de Cesário Verde [1855-1886]); ou títulos remáticos que são referentes a características formais como atributos de género (ex.: as *Odes Modernas* de Antero [1842-1891], *O Diário* de Miguel Torga).

Em todas as obras o título indica ao leitor algo sobre a narrativa. O título *Carta de uma desconhecida* remete para alguém anónimo, que deseja revelar as suas emoções a um destinatário mediante uma missiva; e as imagens figurativas das capas, segundo as edições utilizadas, procuram completar essa informação, uma vez que a mulher retratada em Stefan Zweig, pela sua postura, apela à tristeza e ao duplo desespero do binómio amor e morte.

Já o título *Mulher Destruída* remete para uma figura feminina, que por algum acontecimento ou circunstância se vê com a sua personalidade desintegrada e anulada. É de salientar que na língua original, *La Femme Rompue*, é mais forte que na versão portuguesa, traduzido por *Mulher Desiludida* (editora Biblioteca Folha, do Brasil). Porém, creio que os qualificativos «destruída» ou «desiludida» não demonstram a verdadeira natureza dos acontecimentos relatados no texto; talvez o termo «detonar» fosse mais justo, pois traduziria através de uma imagem, a situação do que ocorre no íntimo desta mulher. Por seu lado, também as imagens figurativas das capas (das edições abordadas) completam a informação; a imagem do rosto de uma mulher separada como se fosse um fenómeno de reflexos de espelhos e, nesse espaço, a multidão de pessoas que constituem o seu mundo,

---

<sup>132</sup>Reis, Carlos. *O conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. 2ªed., Coimbra, 2001, p. 214.

demonstram a «Mulher Fragmentada», despersonalizada no seu meio, separada do seu mundo devido a um conflito interior em que se vê anulada para o mundo exterior.

Na obra *És Meu!* existe a noção de um sentimento de posse pelo uso do tempo presente e pelo pronome «meu», em que simultaneamente se exalta esse sentimento pela pontuação utilizada. Na obra de Rita Ferro as capas variam na edição da Dom Quixote e do Círculo de Leitores, mas ambas ilustram a forma possessiva de amar da protagonista.

## 5.2. Breve Estrutura Narrativa

Em *Carta de uma Desconhecida*, a estrutura da narrativa obedece à estratégia da carta em forma de novela, e os acontecimentos narrados encontram-se condensados; estes podem ser divididos nas seguintes sequências mais gerais: a apresentação do início da paixão; o primeiro encontro; a maternidade; o último encontro; a agonia da morte e de não ter sido reconhecida e amada pelo homem que sempre se amou. Cada sequência tem uma certa recorrência narrativa, pois inicia-se de uma forma simples e breve a narração dos factos e do drama, ao qual de seguida se contrapõe uma exposição mais demorada e lenta quando demonstra os seus sentimentos de agonia e desilusão. Tendo assim a carta um início positivo, apesar do tema e motivo geral ser a morte da criança, mas no desenvolvimento da narrativa vai-se fechando, tornando-se negativa e disfórica.

Em relação a *És Meu!* a narrativa pode-se dividir em nove sequências principais: a justificação da carta; o episódio do Robalo; as consultas; o ciúme e conflito no casal; a doença do marido; a analepse sobre os episódios do seu passado; o pedido do marido e suas consequências; o acto em si; o desfecho da carta. Cada sequência tem um ritmo diferente: no início é rápido na transmissão de informação, ora é mais lento na profusão e difusão de ideias vagas das suas reflexões. As cenas de diálogo com o marido, e mesmo o registo de conversas, são num registo rápido, bem visível pela estrutura frásica e pela linguagem corriqueira utilizada, numa reprodução da oralidade, colocando-se o leitor em palco diante da cena narrada.

A descrição dos episódios da sua infância em analepse marcada, são redigidos numa velocidade mais lenta que o restante da narrativa - o que confere uma pausa na leitura da carta. O final da narrativa ganha uma velocidade vertiginosa, quer no que

respeita aos acontecimentos, quer quanto a informações para uma melhor compreensão do enredo; a utilização do diálogo com a destinatária da carta, sob a forma de interrogativas, promove um tom dramático e ao mesmo tempo incisivo, dando um carácter de questionamento de ordem moral às acções que ocorreram.

No que respeita a *Mulher Destruída*, a narrativa pode dividir-se em nove sequências: a viagem do marido; o seu regresso e conhecimento da traição e da rival; competição pelo marido; uma analepse sobre a crise de dez anos antes; a viagem com Maurício; a depressão; as falsas tentativas de reatamento; a viagem a Nova Iorque; a separação. A velocidade é diferente ao longo da narrativa. É mais lenta no início, aumentando com as confidências das amigas e as conversas perturbadas com o marido sobre a amante, e diminuindo quando a personagem se sente frustrada e desanimada por não conseguir entender a traição de Maurício. No momento em que começa a desvendar na sua própria vida as causas do presente conflito o ritmo agiliza-se, porém a indecisão do marido afecta-a negativamente, voltando a cair no marasmo, na nulidade que se transmuta num diminuir da velocidade da narração.

É de salientar que as cenas dialogadas redigidas em forma de diário suscitam uma participação do leitor na acção da narrativa e promovem um efeito de «regresso à realidade», que é revigorante numa narrativa diarística com forte pendor filosófico.

### 5.3. Caracterização das Personagens

A personagem é a categoria principal da narrativa, pois é o eixo em torno do qual gira a acção e em função da qual se organiza a diegese. Existe um conjunto de «*processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem, como o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem*»<sup>133</sup>.

Em *Carta de uma Desconhecida*, a personagem principal, o romancista R. é a primeira entidade a ser apresentada na obra, como: «*afamado romancista R*»<sup>134</sup>; tem quarenta e um anos de idade: «*comprou um jornal, mal passou os olhos pela data [...]*

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 316

<sup>134</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. *Op.Cit.*, p. 7. Do original *Briefe einer Unbekannten: «bekannte Romanschriftsteller R.»*. p. 9

lembrou-se, ser hoje o dia do seu aniversário. O quadragésimo primeiro»<sup>135</sup>; e é um pouco desligado dos afectos: «nem se importou muito nem pouco com tal facto»<sup>136</sup>. A partir daí será a personagem secundária feminina, a escritora da carta na novela, a qualificar com diferentes atributos físicos, psicológicos, e sociais, muitas vezes interligados: «escritor, cavalheiro solitário, sossegado»<sup>137</sup>, como possuindo um: «rosto claro, cheio de vitalidade e os teus cabelos vigorosos [...] quão jovem, quão belo, quão esbelto e elegante eras»<sup>138</sup>, «um jovem fogoso, sem preocupações [...] entregue à diversão e à aventura e simultaneamente um homem implacavelmente sério, consciente das obrigações, infinitamente erudito e culto no que diz respeito à tua arte»<sup>139</sup>, um «olhar quente, meigo e envolvente»<sup>140</sup>, um «olhar era de uma distância cortês, reconhecido, e contudo jamais reconhecendo, distante, horivelmente distante»<sup>141</sup>, que oferece também o tema da intriga: «não quiseste saber do meu nome, nem da minha morada; para ti era outra vez somente uma aventura»<sup>142</sup>.

Todos os atributos conferidos à personagem permitem classificá-la como «tipo» do «dandy», da classe do homem solteiro, erudito e galã, que não se quer comprometer com ninguém. Na caracterização desta personagem o autor recorre à enumeração dos objectos que possuía: «ídolos indianos, esculturas italianas, [...], os livros [...] havia-os em francês, inglês e outros em idioma que não compreendia»<sup>143</sup>, bem como à descrição da roupa que usava em diferentes ocasiões e o seu estilo de andar, remetendo para uma análise indirecta da personagem.

A heroína oculta desta obra, a escritora da carta, é anónima por vontade própria, pois caracteriza-se por uma mulher que estivera desde a juventude apaixonada por um

<sup>135</sup> Ibid. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «[...] das Datum überföhl, ernnerd gewahr, daß heute sein Geburtstag sei. Der einundvierzigste [...]» p. 9

<sup>136</sup> Ibid. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «[...] besann er sich rasch, und diese Feststellung tat ihm nicht wohl und nicht weh.» p. 9

<sup>137</sup> Ibid., p. 12

<sup>138</sup> Ibid., p. 15. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Dein helles, lebendiges Gesicht mit dem jungen Haar: [...] Du warst.» p. 21

<sup>139</sup> Ibid., p. 16. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «ein heisser, leichtlebiger, ganz dem Spiel [...] Deiner Kunst.» p. 21

<sup>140</sup> Ibid., p. 17. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Du sahst mich an mit jenem warmen, weichen, einhüllenden Blick.» p. 24

<sup>141</sup> Ibid., p. 51. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «aber Dein Blick [...] entsetzlich fremd.» p. 73

<sup>142</sup> Ibid., p. 57. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Du fragtest nicht nach meinem Namen, nicht nach meiner Wohnung: ich war [...] Abenteuer.» p. 83

<sup>143</sup> Ibid., p. 14. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «es gab da indische Götzen, italienische Skulpturen [...] die ich nicht verstand.» p. 18-19

homem que nunca reconheceu esse amor e do qual teve um filho, que tinha acabado de falecer. É caracterizada fisicamente, socialmente e psicologicamente através dos sentimentos que revela nos três breves encontros com o romancista R., com a criança de ambos e nas apreciações que faz às suas decisões do passado.

O destinatário é a personagem principal masculina, tal como já foi mencionado; trata-se de um romancista, de nome R. e encontra-se caracterizado fisicamente, socialmente e psicologicamente de forma indirecta pela autora das cartas. A única revelação, mas que confirma essa caracterização, é a sua breve acção final, no desfecho da novela. Estas personagens são planas, pois mantêm as suas características ao longo da história e o facto de não estarem identificadas por um nome próprio, remetem para a intemporalidade da história.

Outra personagem secundária importante na intriga é o velho criado do romancista, o único que tem nome próprio na obra, Johann. É ele quem a reconhece no terceiro e último encontro e vê a fatalidade da situação: *«nesse instante, o velho, que não me via desde a mocidade, reconheceu-me [...] tirei da minha bolsa as notas com que me tinhas magoado e dei-lhas. Tremia, olhou assustado para mim – nesse instante ficou talvez a saber mais de mim»*<sup>144</sup>.

A nível da caracterização física existe uma evolução – da infância para a fase adulta – em que a personagem feminina é revelada como sendo magra em criança: *«daquela criança franzina, púbere»*<sup>145</sup> e mais tarde, já na sua plena juventude: *«a linda jovem de dezoito anos»*<sup>146</sup>; bela e sedutora mesmo dez anos depois da maternidade: *«olhavas-me com uma expressão de admiração e desejo, com aquele olhar que sempre mexeu comigo»*<sup>147</sup> e no momento presente, devido ao sofrimento, ou mesmo à enfermidade que o filho lhe transmitiu, sente-se doente e pressente a morte: *«a cabeça pesa-me tanto, estou com tremores [...] Penso estar com febre, talvez já com gripe que furtiva anda agora de porta em porta e talvez fosse bom porque ia na companhia de meu filho e não teria de*

---

<sup>144</sup> Ibid., p. 10. Do original *Briefe einer Unbekannten*: *«in dieser einen Sekunde, hat der alte Mann mich erkannt, der mich seit meiner Kindheit [...] ganzen Leben.»* p. 87

<sup>145</sup> Ibid., p. 11. Do original *Briefe einer Unbekannten*: *«Du erinnerst Dich [...] magere Kind»* p. 14

<sup>146</sup> Ibid., p. 35. Do original *Briefe einer Unbekannten*: *«Du erweckt, sondern bloss als das hübsche achtzehnjährige Mädchen»* p. 49

<sup>147</sup> Ibid., p. 53. Do original *Briefe einer Unbekannten*: *«sahst mich an mit einem bewundernden [...] innen aufwühlte.»* p. 76



atentar contra mim»<sup>148</sup>. Socialmente, pertence a uma família da pequena burguesia e vive nos arredores de Viena com a mãe viúva: «daquela pobre viúva do conselheiro do tribunal de contas [...] éramos bastante recatadas [...] na nossa indigência pequeno-burguesa [...] não dispúnhamos de placa na porta de nossa casa e ninguém aparecia, ninguém perguntava por nós».<sup>149</sup>

Em relação aos sentimentos nota-se um contraste entre a infelicidade disfórica da vida dela cortada pela euforia da felicidade do episódio amoroso. Esta, por fim, mostra-se ilusória, sendo esta desvendada tanto no início com o sofrimento pela morte do filho e o desespero que a leva a caminhar para o mesmo destino, onde descarta toda a possibilidade de continuar viva. Na carta esses sentimentos de perda são expressos no presente, enquanto a felicidade ilusória é mencionada quando do episódio amoroso ocorrido no passado, bem como durante os onze anos vividos com o filho. Em termos psicológicos existe uma nulidade existencial antes e depois do incidente amoroso: «Esta vida que apenas começou verdadeiramente no dia em que te conheci. Antes disso era simplesmente algo de turvo e confuso [...] repleta de coisas e pessoas cheias de pó [...] das quais o meu coração não quer saber mais»<sup>150</sup>. No final revela o mesmo sentimento de solidão, nulidade perante a vida: «Estou de novo sozinha, mais sozinha que nunca, não tenho nada, nada de teu [...] Por que razão não ter gosto em morrer, se estou morta aos teus olhos [...]»<sup>151</sup>. É uma personagem feminina fortemente apaixonada que só soube viver por esse amor que a preenchia totalmente e, na falta do eu-físico do amado, tinha o fruto do amor concretizado, a criança, que a vai mantendo em equilíbrio durante os dez anos de ausência: «Andei escondida de ti por muito tempo, mal tive a criança; [...] pelo menos o amor não em causava tanto sofrimento desde o momento em que em fora oferecido».<sup>152</sup>

Na sua juventude, a jovem era: «tímida e assustada»<sup>153</sup>, «apática e medíocre na escola»<sup>154</sup>. A sua crescente paixão, natural da idade, evidencia a tormento, pelas constantes

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 9. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «mein Kopf ist ja ganz dumpf, es zuckt und hämmert [...] wider mich.» p.12

<sup>149</sup> Ibid., p. 11. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «an die ärmliche Rechnungsratswitwe [...] nach uns.» p. 14

<sup>150</sup> Ibid., p. 10. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Mein ganzes Leben will ich Dir verraten, dies Leben, das wahrhaft erst begann mit dem Tage, da ich Dich kannte. Vorher [...] nichts mehr weiss» p. 14

<sup>151</sup> Ibid., p. 61. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Ich bin wieder allein, mehr allein als [...] gegangen bist?» p. 88

<sup>152</sup> Ibid., p. 46. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Ich hilt mich lange verborgen vor Dir, sobald ich dies Kind [...] geschenkt war.» pp. 66-67

<sup>153</sup> Ibid., p. 13

horas perdidas a «espiar» a vida do romancista, bem como pela persistência e constância, próprias de um primeiro amor, em continuar a amá-lo apesar de reconhecer nele a sua dupla natureza: «*Senti de um modo inconsciente o que qualquer um nota em ti; que levas uma vida dupla*»<sup>155</sup>; o seu amor abnegado e servil é uma pressão tão forte que ela se revela incapaz de desafiar:

ninguém te amou como uma escrava, como um cão, com tão grande abnegação como esta criatura que fui e continuei sendo pois nada sobre a terra se iguala ao amor discreto de uma moça na escuridão, porque é tão desesperado, tão servil, tão submisso, tão vigilante e apaixonado quão jamais o amor desejo e inconscientemente caprichoso de uma mulher adulta é.<sup>156</sup>

O amor que demonstra sentir por ele torna-se pedagógico e transforma a personagem; começa a ler mais livros, a praticar o piano, a arranjar-se melhor; aumenta-lhe a audácia, levando-a a querer conhecer o ambiente da casa do romancista na sua ausência: «*num assomo de audácia dirigi-me a ele e perguntei-lhe se não poderia ajudá-lo [...] deixou-me entrar e assim vi [...] a tua casa por dentro, o teu mundo [...] foi apenas um olhar fugaz, furtivo, lançado à tua vida*»<sup>157</sup>. Esse amor que sente para além da paixão arrebatadora, confere-lhe um toque de romantismo, pois oferece-lhe sempre um ramo de rosas pelo aniversário, pelo facto de ele ter-lhe dado rosas após a primeira noite de amor: «*Aceitas flores? Disse que sim. Tiraste quatro rosas brancas de uma jarra azul de cristal sobre a tua secretária*»<sup>158</sup>

Se bem que a maioria das vezes se apresente humilde e abnegada, a amar sem ser reconhecida, há ligeiros impulsos de desafio e tomada de consciência direccionados à pessoa amada, num leve tom satírico: «*Tinha amigos ricos, amantes ricos: primeiro, procurei-os eu, depois procuram-me eles, a mim, pois eu era – não reparaste bem? – muito bonita. Cada um a quem me entreguei, afeiçoou-se-me, todos me agradeceram,*

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 16. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Unbewusst empfand ich, was dann jeder bei Dir spürte, dass Du ein Doppelleben führst.*» p. 21

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 19. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Aber glaube mir, niemand hat Dich so sklavisch, [...] erwachsenen Frau.*» p. 26

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 22-23. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Er trug schwer daran, der Gute, und in einem Anfall [...] es in Dein Leben.*» pp. 31-32

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 40. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*da fragst Du: «Willst Du nicht ein paar Blumen mitnehmen?» Ich sagte ja. Du nahmst [...] Rose aus der blauen Kristallvase am Schreibtisch.*» pp. 56-57

*todos presos a mim, todos me amaram»*<sup>159</sup>, expressando que a valorizavam enquanto mulher do mundo, o que agrava a falha dele: «*só tu não, só tu não, meu amor!*»<sup>160</sup>.

\* \* \*

Em *Mulher destruída* a personagem principal começa por caracterizar o seu momento presente - casada há vinte anos - e a sua vida com as personagens secundárias: Maurício, o marido; Colette e Luciana as filhas já crescidas. No início a caracterização da personagem principal é um pouco difusa e busca dissimular a verdadeira e real situação que vivia:

Uma camioneta parou em frente a uma escada das pesadas portas, uns homens abriram-na, carregaram sacos para a retaguarda. Nada mais alterou o silêncio desta tarde: nem um visitante. Acabado o concerto, li. Duplo desterro; ia para muito longe, à beira de um rio desconhecido; erguia os olhos e encontrava-me no meio destas pedras, longe da minha vida.

Porque o mais surpreendente é a minha presença aqui e sua alegria. Temia a solidão deste regresso a Paris. Até agora, na falta de Maurício, as pequenas acompanhavam-me em todas as minhas viagens. Pensava que me iriam fazer falta a exuberante alegria da Colette e as exigências da Luciana. E eis que me é dado sentir uma espécie de contentamento já esquecido. A liberdade rejuvenesce-me. E a tal ponto que, fechado o livro, pus-me a escrever para mim própria, como aos vinte anos.<sup>161</sup>

O seu sentimento é de leveza, de liberdade, motivando-a a escrever um diário, que vai ser a sua «tábua de salvação» na tormenta das pulsões e emoções que vai viver ao ver que o seu mundo estático se alterou, e não consegue acompanhar essa mudança, ficando incapacitada para agir e decidir o que quer. A caracterização não abrange só o domínio das emoções, mas também o físico quando, no auge da sua anulação da integridade interior, deixa de se alimentar e cuidar de si, toma tranquilizantes, calmantes e álcool, procurando a morte embora não a deseje:

O quarto tresanda a tabaco retardado e a álcool, há cinza por todo o lado, estou suja, os lençóis estão sujos; esta sujidade é uma concha que me protege, nunca mais sairei dela. Seria fácil deslizar até um pouco mais longe, até ao nada, até ao ponto do não regresso. Tenho o que é preciso na gaveta. Mas não quero, não quero, Tenho quarenta e quatro anos, é demasiado cedo para morrer, é injusto! Já não posso viver. Não quero morrer.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 48. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Ich hatte [...] mein Gelibter!*» pp. 69-70

<sup>160</sup>*Ibid.*, p. 49

<sup>161</sup>Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., p. 100. Do original *La femme rompue*: «*Un camion s'est arrêté devant une des Lourdes portes, des hommes l'ont ouvert, ils ont chargé des sacs à l'arrière de la voiture. [...] comme à vingt ans.*» p. 122

<sup>162</sup>*Ibid.*, p. 216. Do original *La femme rompue*: «*La chambre pue le tabac froid et l'alcool, il y a des cendres partout, je suis sale, les draps sont sales, le ciel est sale derrière les vitres sales, cette saleté est une coquille qui me protège, je n'en sortirai plus jamais. [...] Je ne veux pas mourir*» p. 222

A personagem vive na angústia de não saber decidir, como agir perante a infidelidade do marido, questionando-se continuamente a si e às amigas-confidentes: «*As outras mulheres, em casos semelhantes, ficam assim desamparadas? Isabel repete-me que o tempo labora por mim. Gostaria de acreditar. Para Diana, desde que o marido a trate, e aos filhos, com gentileza, é-lhe indiferente que ele a engane ou não*»<sup>163</sup>. Considera que antes era: «*espontânea, transparente e também serena, enquanto que agora tenho a alma cheia de ansiedade e de rancor*»<sup>164</sup> até que uma crise emocional a desperta para a verdadeira realidade que vivia. Há uma situação de impasse, como depois de uma explosão, em que sabe qual o caminho a tomar, mas não se tem ainda coragem nem se vislumbra a saída, devido à profundidade dos seus sentimentos:

Esta cama vazia ao lado da minha, este lençol frio... De nada me serve tomar soníferos porque sonho. Muitas vezes, no sonho, desmaio de tristeza. Fico paralisada, sob o olhar de Maurício, no meu rosto estampado todo o sofrimento do mundo. Espero que se aproxime de mim. Fixa-me, indiferente, e afasta-se. Era de noite quando acordei; sentia o peso das trevas, estava no corredor, perdia-me nele, tornava-se mais estreito, mal podia respirar; teria agora que rastejar e ficaria ali, muito apertada, até ao meu último instante. Berrei. E, por entre lágrimas, pus-me a chamá-lo baixinho. Todas as noites o chamo; não a ele: ao outro, àquele que eu amei.<sup>165</sup>

Com o desenrolar da acção, a personagem é apresentada como sentindo que cada vez sabe menos da sua vida, já não entende nem o passado, nem o presente. O que antes fora alegria e um casamento com sinceridade, é agora algo nulo, acabado, que poderia ter acontecido mais cedo, pois agora vê-se numa situação sem regresso: «*O teu maior mal foi deixares-me confiada.[...] Agora, aqui estou eu, aos quarenta anos, de mãos vazias, sem uma profissão e sem outro interesse na vida que não sejas tu. [...] Teria aceite se me dissesses as verdadeiras razões, que já não era tudo para ti e também que me devia precaver*»<sup>166</sup>. Mostra-se dividida, indecisa sobre se fracassara na vida: «*Se falhei na educação das minhas filhas, toda a minha vida é um fracasso. Não posso crê-lo. Quanto me perturba o nascer desta dúvida!*»<sup>167</sup>. A nível físico, o seu corpo já não aguenta a

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 137. Do original *La femme rompue*: «*Dans des cas analogues, les autres femmes sont-elles aussi désespérées? [...] il lui est indifférent qu'il la trompe ou non.*» p. 154

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 170. Do original *La femme rompue*: «*J'étais spontanée, transparente; et sereine aussi, alors qu'à présent j'ai le cœur plein d'anxiété et de rancune.*» p. 182

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 182. Do original *La femme rompue*: «*Ce lit vide à côté du mien, ce drap plat et froid [...] l'autre, celui qui m'aimait.*» pp. 192-193

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 197. Do original *La femme rompue*: «*Ton plus grand tort, lui ai-je dit, c'est de m'avoir laissée m'endormir dans la confiance. [...] je devais moi aussi prendre mes distances, j'aurais accepté.*» pp. 205-206

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 206 (Do original *La femme rompue*: «*Si j'ai manqué l'éducation de mes filles, [...] quel vertige!*» pp. 213-214)

depressão emocional em que se afundou: «*Perco o pé. Caio mais fundo, sempre mais fundo. [...] (É verdade que dou cabo de mim. Esta manhã recomecei a perder sangue, quinze dias mais cedo do que devia) [...] Como estás magra! Que fatigada que pareces!*»<sup>168</sup>. Após uma verdadeira análise crua, despida de todos os falsos conceitos sobre a sua vida conjugal, mesmo contra a sua vontade interior, resolve escutar uma opinião discordante da sua perspectiva, mas que irá harmonizar os seus conflitos com tempo e dar-lhe uma nova visão do seu passado em concordância com o mundo exterior. Acaba por encontrar uma nova identidade:

Só agora vejo o quanto, no fundo, ela me apreciava. [...] Não tinha qualquer desejo senão o de criar felicidade à minha volta. Não tornei feliz o Maurício. As minhas filhas também não o são. Não sei, portanto. Não só ignoro como sou, mas como deveria ser. O branco e o negro confundem-se, o mundo é um magma e já não tenho contornos. Como viver sem acreditar em nada, sem acreditar em mim própria? <sup>169</sup>.

Maurício, o marido da protagonista, aparece bem caracterizado ao longo da obra, quer pela própria, quer pelas intervenções das amigas e filhas (personagens secundárias) nos aconselhamentos. Revela-se um homem com êxito na carreira, é um médico especializado em investigação de vírus, que iniciou a sua especialização médica numa Policlínica dez anos antes; demonstra fraquezas emocionais que vão sendo fornecidas com o desenrolar da acção, exibindo-o como um homem emocionalmente imaturo, que se vê dividido entre duas mulheres. Só no auge do forte conflito com a sua esposa legítima vai resolver o clímax da situação, saindo de casa, e não optando por nenhuma delas.

Como personagem aparentemente secundária – que na obra nunca aparece a interferir directamente na acção, mas a imiscuir-se indirectamente pelas anotações e conversas da personagem principal - é a oponente, Noëllie Guérard, a amante do marido. No início do drama a caracterização desta apresenta-a como: «*bonita, brilhante, atraente*»<sup>170</sup>; «*advogada brilhante, devorada pela ambição; é uma mulher só – divorciada, com uma filha – de hábitos livres, mundana, muito lançada: justamente o oposto de mim*»<sup>171</sup>; e é vista como uma paixão breve por parte das amigas confidentes da protagonista. No

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 228-229. Do original *La femme rompue*: «*Je perds les pédales. Je tombe plus bas, toujours plus bas [...] comme vous avez l'air fatigué!*» pp. 232- 233

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 250. Do original *La femme rompue*: «*Je réalise seulement maintenant quelle estime au fond j'avais pour moi. [...] Comment vivre sans croire à rien ni à moi-même?*» pp. 250-251

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 111. Do original *La femme rompue*: «*jolie, brillante, aguicheuse.*» p. 131

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 117. Do original *La femme rompue*: «*une avocat brillante et dévorée d'ambition; [...] juste mon contraire.*» p. 136

entanto, à medida que a trama se desenvolve, passa a ser considerada como uma verdadeira rival:

Há entre ambos uma cumplicidade como entre mim e o Maurício. Noëllie não é apenas um estorvo na nossa vida: no idílio deles eu sou um problema, um obstáculo. Para ela, não se trata de uma coisa de passagem; encara a ligação com Maurício como uma ligação séria, e é esperta...<sup>172</sup>.

As amigas da protagonista revelam-nos que Noëllie é uma «mulher interesseira, oportunista e vaidosa»<sup>173</sup>. Existem ainda dois momentos em que esta é caracterizada pela protagonista, quando espiava o casal de amantes: «Caminhavam de braço dado, a passos rápidos, e riam»<sup>174</sup>; bem como ao deparar-se ocasionalmente com eles quando circulava de automóvel: «Desceram do carro de Noëllie; pegou-lhe no braço, riam»<sup>175</sup>, construindo assim a imagem de a sua antagonista recebia afecto e sentia-se feliz, mesmo se desconfortável com a situação em que se colocara.

As filhas de Mónica - Colette e Luciana - e as amigas - Isabel e Diana - são personagens secundárias que auxiliam na descoberta dos vários pontos de vista do drama vivido pela protagonista. A sua caracterização, umas vezes é feita pelas próprias em diálogo com a protagonista, outras pelos comentários desta em relação aos conselhos que elas lhe dão. Em conjunto servem para integrar o leitor no mundo externo e interno da protagonista, bem como para caracterizar o ambiente e pensamento social da época.

\* \* \*

Na obra *És Meu!* de Rita Ferro, a personagem principal – Maria Inácia – vai sendo desvendada e construída com o desenrolar da acção que é relatada pela própria. As suas vacilações, inseguranças e obsessões, assim como a mudança de comportamentos nos diferentes contextos onde se insere, são importantes para a caracterização desta personagem. O peso da caracterização física é bem inferior comparada com a riqueza psicológica da personagem.

Ao longo da narrativa numerosas reflexões demonstram a sua personalidade, impulsiva e orgulhosa: «Quando essas fúrias trepavam por mim acima, como cavalos sem

---

<sup>172</sup>Ibid., p. 130. Do original *La femme rompue*: «Il y a entre eux des connivences, comme entre Maurice et moi. [...] et elle est adroite.» pp. 147-148

<sup>173</sup>Ibid., p. 140. Do original *La femme rompue*: «- Si tu veux [...] intéressée, arriviste et snob.» p. 156

<sup>174</sup>Ibid., p. 161. Do original *La femme rompue*: «Ils marchaient bras dessus, bras dessous, vite et en riant.» p. 175

<sup>175</sup>Ibid., p. 207. Do original *La femme rompue*: «Ils sont descendus di cabriolet de Noëllie; il lui a pris le bras, ils riaient.» p. 214

*freio, ficava tão envergonhada que me era difícil depois, dar o braço a torcer. [...] Era, fui sempre colérica, mas pouco a pouco, lá aprendi a controlar as minhas ganas*<sup>176</sup>; aguerrida: «*esta vulnerabilidade aos sentimentos brutos, primitivos, esta nostalgia de morte e violência, guardava-as dentro de mim [...] Era sanguínea, talvez, mas não sanguinária*»<sup>177</sup>; o gosto pelo proibido: «*a marginalidade possui um magnetismo próprio, maligno e contagioso, capaz de concorrer com todas as grandes místicas da vida*»<sup>178</sup>; possessiva: «*O Lucas era meu, entendes? Sem qualquer veleidade metafórica*»<sup>179</sup>; junto com certa resignação assumida: «*sem nunca transgredir na pertinência ou revelar o profundo tédio que a matéria me inspirava*»<sup>180</sup>; e sentimentos de contrariedade: «*- Tantos anos a viver contrariada e só agora é que repararam?*»<sup>181</sup>. Estas facetas culminam num ciúme obsessivo: «*Foi quando, pela primeira vez, experimentei o suplício do ciúme, somatizando, no estômago, a impressão que aquelas imagens, ficcionadas pela febre que me cegava, me causavam*»<sup>182</sup>, que vão sofrer uma transformação após a revelação da doença do seu marido Lucas. Depois do clímax do conflito, é oferecido o esclarecimento das suas dúvidas: «*Vejo a coerência não como um valor, filho do carácter, mas como um instrumento necessário aos que, na vida só viajam de mapa em punho [...] aqueles que, como eu, a desprezam profundamente, correm o risco de se desnortear facilmente*»<sup>183</sup>; e o despontar de sentimentos positivos, como a esperança: «*- Credo, Lucas, tu não morreste! Estás vivo! E enquanto há vida há esperança*»<sup>184</sup>, concentrados na compreensão do amor que sentia: «*Que o amava. Que precisava dele. Que preferia morrer em seu lugar*»<sup>185</sup> e a dor da perda de alguém.

O traço do sentimento do ciúme é contínuo em toda a obra. Mesmo quando já sabe que o marido está doente, a protagonista exhibe uma forte insegurança interior que não consegue esclarecer. Lucas, o objecto do seu amor, é uma personagem secundária que nos é caracterizada pela descrição de Maria Inácia. Ao longo da história, Lucas é objecto do

---

<sup>176</sup> Ferro, Rita. *És Meu!, Op. Cit.* p. 32

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 99

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 117

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 109

ciúme desta e, apesar de não ser analisado em profundidade como Maria Inácia faz consigo própria, acaba por incluir as atitudes do marido nas suas deambulações mentais.

Aqui é o confrontar com a doença mortal, a serenidade de Lucas e as suas decisões pragmáticas, que orientam a direcção do conflito interno da personagem principal que, mesmo na fase derradeira não deixa de atacar por capricho, por orgulho: «*O único direito que me resta é amar-te – respondeu nervoso./ - Mas posso perceber que isso não te baste! Foi então, que a besta saltou: - Quantas pessoas amas tu, Lucas?/ – Não faço ideia - respondeu, ainda ferido – Contaste as tuas?*»<sup>186</sup> revelando tal como afirma, a grande necessidade de ser amada, e insinuando um paralelismo entre o sentimento do ciúme da personagem feminina e a doença da personagem masculina.

Uma diferença importante a salientar é a utilização do discurso directo em plena carta, que vai ser usado para caracterizar as personagens, quer pelo tipo de discurso – jargões da oralidade – quer pela própria mensagem transmitida.

Destaca-se ainda a presença de vários figurantes, nos diversos episódios inseridos na carta, que servem para mostrar claramente os diferentes conflitos mentais característicos da personalidade e da sua revelação pelo próprio sujeito feminino. Isto é bem visível quando das confrontações de ideias entre a personagem principal e a sua mãe, como sendo parte integrante de um processo de reconhecimento do «eu» interior.

Constata-se assim, que nas três obras as personagens são bem caracterizadas física e psicologicamente, privilegiando os seus sentimentos, as suas emoções, a evolução do retrato físico e emocional durante a narrativa e principalmente, do seu amado-antagonista e das suas rivais.

A caracterização do espaço, do tempo e da acção está a cargo do narrador e da autora da carta em Stefan Zweig, enquanto em *És Meu!* apesar de também ser em epístola, existe o diálogo, entre as personagens, permitindo ao leitor aferir e decidir sobre a veracidade das informações dadas pela narradora e determinar quais são dignas de aceitação. Também no diário, em *Mulher Destruída*, para além da ser fornecida pela autora deste, a caracterização enriquece-se em muitos dos diálogos – seja entre o casal em conflito, seja entre a protagonista e as confidentes, bem com os auxiliares a quem recorre

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 110-111



para descortinar as informações por ela recebidas - o que confere um maior grau de complexidade ao nível da acção das personagens.

O sujeito amado tem uma caracterização mais ampla em *Mulher Destruida*, uma vez que o conflito interior se revela maior, e é resultante de um acontecimento marcante no projecto de vida do casal. Em *És Meu!* e em *Carta de uma Desconhecida* a situação se configura como um conflito interior face a uma situação de perda física – não só devido à existência de uma rival imaginária ou não, mas pela própria morte. O sentimento de perda revela-se como um verdadeiro tormento para todas as personagens femininas. As personagens são caracterizadas pelo ponto de vista da protagonista e pela intervenção do diálogo entre elas. Esta caracterização privilegia as ideias e projectos de vida de uma mulher cidadina que vive bem socialmente com um círculo de amigos, a quem confia os seus dilemas, ao contrário das personagens femininas das outras obras. É interessante verificar que ambas as protagonistas de *Mulher Destruida* e *És Meu!* não gostam de peixe.

A nível da análise psicológica, *És Meu!* apresenta uma dimensão semelhante à análise na psicologia moderna, pois remete para as associações entre os diferentes temas que surgem, quando observados em contextos diferentes. Cada carácter que surge é esmiuçado ao pormenor, por um observador interno – a mente – que julga constantemente, procurando reproduzir o funcionamento de uma ansiosa mente feminina. Em consequência, a escrita exibe um tom exacerbadamente crítico: seja de uma auto-crítica (interna), seja como de crítica (externa) direccionada para os outros; daqui resulta uma dinâmica e um jogo de situações que se pretende reforcem determinada ideia, levem a escolher ou eliminar determinada característica. O resultado é a figuração de um mosaico mental, um tabuleiro onde o jogador é um exímio racionalista, junta as peças para melhor justificar a imagem final.

Por sua vez, na novela epistolar *Carta de uma Desconhecida* está bem patente o processo do inconsciente da psicanálise freudiana, e o autor da obra, ele um verdadeiro racionalista, coloca as frases certas, os episódios correctos, não dando espaço a divagações mentais, nem a conflitos interiores. Exibe-se só a força e determinação dos sentimentos vividos por um coração que está a morrer, conferido assim, um tom muito mais emocional e intimista que a obra de Rita Ferro.

## 5.4. Espaço(s) e Tempo(s)

### 5.4.1. Espaço(s)

O espaço é uma importante categoria da narrativa, uma vez que se relaciona com todas as outras. Integra as componentes físicas que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens, tanto no geográfico, como em interiores e exteriores, oferecendo as atmosferas social (espaço social) e psicológica (espaço psicológico ou monólogo interior).<sup>187</sup>

Em *Carta de uma Desconhecida* o espaço psicológico sobrepõe-se aos outros. A história do presente, para a figura feminina, desenrola-se toda num interior entre o quarto onde morreu o filho e a sala de estar do romancista R. A intriga vai referir diferentes espaços: Viena de Áustria, num bairro dos subúrbios; a entrada do prédio; o interior da casa, o corredor, as escadas. É cortado por uma deslocação a Innsbruck – quando a mãe viúva se casa com um comerciante daquela terra e, contra a vontade da protagonista, tem que se mudar por dois anos. Regressa depois para: «trabalhar como empregada de uma grande loja de confecções de um familiar»<sup>188</sup>. O espaço social é referenciado na caracterização do prédio em que vivia, «os subúrbios»<sup>189</sup>, na indicação de *Grado* e *Semmering* com a presença do filho, a maternidade onde teve a criança, e a Ópera. Também é referido o restaurante da *Ringstrasse* e um clube nocturno *Tabarin*.

O espaço psicológico consiste no monólogo interior que revela o dilema íntimo expresso na sua solidão de ter muito amado uma pessoa que nunca quis conhecê-la, patente ao longo de toda a carta. A personagem secundária, o romancista R, enquadra-se no espaço interior da sua casa e nos episódios de ausência por motivos de viagem. O espaço psicológico desta personagem é transmitido no início da obra e no final, revelando a profunda solidão de um homem que nunca amou e nem chegou a saber que havia uma pessoa que tanto o amava.

\* \* \*

---

<sup>187</sup> Reis, Carlos; Lopes, AC. *Dicionário de Narratologia*, Op. Cit., p. 135

<sup>188</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op.Cit., p. 30. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Aber ich drang [...] großen Konfektionsgeschäftes kam.» pp. 42-43

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 13

Na obra *Mulher Destruída* o espaço psicológico desenvolve-se de par com a acção, acabando por se tornar predominante relativamente ao espaço físico externo e ao social. No entanto, existe um espaço que nem sempre é mencionado, aquele onde a protagonista escreve as anotações no diário, que nalguns momentos de profunda depressão acaba por referir, sendo a maioria das vezes o quarto ou a sala da protagonista. Como a obra é constituída por registos num diário, a narradora refere logo no registo do dia, o sítio ou local onde se encontra. Acontece logo no início da obra: «*Segunda-feira 13 de Setembro. Les Salines*»<sup>190</sup>, seguindo-se a descrição de um espaço externo, contemplado pela protagonista do interior de um local, onde revive os acontecimentos recentes: «*É um panorama extraordinário este esboço de cidade abandonada no limite de uma aldeia e à margem dos séculos. [...] Fui buscar umas coisas ao carro; pousei no chão umas mantas, almofadas, um aparelho de rádio e fumei ouvindo Mozart. Por detrás de duas janelas poeirentas, adivinho presenças: são por certo escritórios*»<sup>191</sup>. Outros exteriores referidos são as ruas de Paris, a Sainte Chapelle, o Palácio de Justiça, a casa de Colette, a *boîte* Saint-Germain-des-Près, o restaurante Hocheput, Mougins, Sologne, a Estalagem de Forneville, o Club 46, Nancy, o Bar-le-Duc em Saint-Michel, a praça Stanislas em Nancy, *Ano 2000*, a casa de Isabel, Courchevel, Nova Iorque «*15 de Março. Nova Iorque*»<sup>192</sup>.

Com o desenrolar da acção o psicológico acaba a sobrepor-se a todos os outros espaços, sendo estes apenas referidos, sem serem caracterizados. Esses locais só existem para uma vida que não é a da protagonista, mas sim para a da amante e dos outros (amigos e familiares). A força das emoções turva-lhe a descrição dos locais onde se encontra, pois o que lhe importa registar são as novidades em relação à situação do casal amante, ao conhecimento da personalidade da rival e dos sentimentos e acções do seu marido, de forma a entender a lógica da conjuntura em que se vê envolvida. Na dimensão do espaço psicológico a protagonista encontra-se nas trevas, perdida, como se fosse «*um pântano*»<sup>193</sup>, terminando a acção na sua casa, fisicamente no *living-room*, mas em termos narrativos num espaço psicológico, onde domina o medo e a noção de solidão: «*Estou no limiar.*

---

<sup>190</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit. p. 99.

<sup>191</sup> *Ibid.* Do original *La femme rompue*: «*C'est un extraordinaire décor, cette ébauche de ville abandonnée [...] ce sont sans doute des bureaux.*» p. 121

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 242

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 249

*Existe somente uma porta e o que me espia por trás. Tenho medo. E não posso chamar ninguém por socorro. Tenho medo»*<sup>194</sup>.

\* \* \*

Na obra *És Meu!* existem vários espaços que estão conectados, mas não são referidos, à semelhança de em *Mulher destruída*, como o local ou locais onde a narradora está a redigir a carta. O único espaço identificado é «*São João da Ribeira*»<sup>195</sup> no final da carta, mas não nos fornece uma melhor caracterização.

O espaço circunscreve-se aos locais onde ocorrem os diferentes episódios que descreve e serve como meio ambiente necessário para enquadrar determinado acontecimento. Dado o mais importante na obra ser a vivência da protagonista, logo é natural que se mencionem diferentes espaços para caracterizar diferentes situações vividas. O único local em que existe correspondência entre a acção e as personagens é o Hospital. Muitos dos locais referidos são no exterior, como o mercado de Santana, a pastelaria; os interiores públicos mencionados são a sala de espera no Hospital, o consultório do psiquiatra. Também menciona espaços interiores, como o de um carro, do quarto de dormir, o quarto de cama do hospital. Os espaços não merecem muita descrição só a necessária para mostrar as emoções experimentadas pela protagonista.

Pode então verificar-se que em todas as obras existe uma predominância do espaço psicológico, em detrimento da descrição dos ambientes exteriores, por vezes referenciais. No entanto, em *Mulher destruída*, a autora deu importância a vários espaços sociais e locais de França, que servem para caracterizar a sociedade parisiense e a classe social da protagonista, bem como do par Colette e João Pedro, da filha Luciana, e preferencialmente do casal amante, de forma a contrapor os diferentes estilos de vida da época. É de destacar que em *És Meu!* e *Mulher destruída* mencionam o espaço «da terapia de psiquiatria» apesar de na obra de Simone de Beauvoir o ambiente não aparecer descrito.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 251. Do original *La femme rompue*: «*Je suis sur le seuil. [...] J'ai peur.*» p. 252

<sup>195</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, *Op. Cit.*, p. 138

#### 5.4.2. Tempo(s)

O espaço articula com o tempo, em conjunto relacionam-se com a diegese. Em termos de análise há uma dupla dimensão do tempo, a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso:

A diegese, como sucessão de eventos, comportando um «antes», um «agora» e um «depois», é inconcebível fora do fluxo do tempo. O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como sequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como em qualquer texto literário). Estes dois tempos, o tempo da diegese – ou tempo da história narrada, tempo do significativo narrativo, «*erzählte zeit*» – e o tempo do discurso «*erzählzeit*», bem como as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer do ponto de vista sintáctico, quer do ponto de vista pragmático-semântico<sup>196</sup>.

O tempo da diegese costuma ser indicado através de informações relacionadas com o calendário – meses, datas, horas – com o ciclo anual – estações do ano, dia e noite. Este tempo pode ser muito ou pouco extenso e normalmente é possível medir o tempo objectivo da narração. Contudo, esta comporta um tempo mais complexo, um tempo subjectivo, que corresponde às experiências pessoais que espelham determinados conflitos do tempo histórico. Uma técnica muito utilizada para expressar este conflito ocorrido numa certa época da história é o monólogo interior, «*que capta os conteúdos psíquicos no seu estado incoativo, na confusão e na desordem que caracterizam o fluxo da consciência, sem a intervenção organizada e esclarecedora do narrador*»<sup>197</sup>.

Em *Carta de uma Desconhecida* o tempo da diegese é de dezassete anos, bem assinalado no texto: a história começa no quadragésimo primeiro aniversário do romancista R. e a carta da desconhecida revela que este se mudara para o mesmo prédio onde habitava quando tinha vinte e cinco anos<sup>198</sup>. A autora da carta conta-nos que o conheceu aos treze anos, durante três anos enamorou-se platonicamente e depois teve que se mudar para Innsbruck. Aí permaneceu dois anos, até aos dezoito, regressando a Viena. Da consumação

---

<sup>196</sup> Silva, Vítor Aguiar e. *Op. Cit.*, p. 745

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 750

<sup>198</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida. Op. Cit.*, p. 16

do amor nasceu um filho que veio a morrer aos onze anos, altura em que a carta é escrita. Da contagem através dos dados fornecidos por ela cronologicamente teremos dezassete anos, mas pelos dele o resultado é dezasseis. A diferença – simbolicamente - poderá residir nos nove meses de gestação da criança.

A obra de Rita Ferro tem uma data registada no final da carta: «*Novembro 2002*»<sup>199</sup>, além de existirem informantes sobre a idade da protagonista: «*trinta anos de casada*»<sup>200</sup>. No geral os registos de tempo são vagos e referenciais, subjectivos: «*madrugada, hoje, três dias, manhã seca e clara, Natal, Dia do Robalo, etc.*». O tempo da narrativa inclui os relatos dispersos desses trinta anos de casamento, dado que as reflexões da personagem se reportam a esse período. Não existe informação precisa sobre o tempo que medeia a morte do marido e a redacção da carta pois, logo no início informa de forma vaga: «*nos dias que se seguiram*»<sup>201</sup>.

Na obra de Simone Beauvoir, registado em Diário, o tempo é um factor essencial. A cronologia é detalhada, com o dia da semana, o dia e o mês: «*Sexta-feira 17 de Setembro*»<sup>202</sup>. A periodicidade dos registos diversifica-se consoante a importância dos factos a relatar, ou mais adiante, conforme a disposição emocional da narradora. Não existe uma regularidade temporal na escrita. No mês de Dezembro passa a registar de forma diferente «*Sábado 12*»<sup>203</sup>, «*Sábado à noite*»<sup>204</sup>, «*Domingo 13*»<sup>205</sup>, contudo a obra inicia com a data: «*sexta-feira, 13 de Setembro*» e termina com a data «*24 de Março*», praticamente sete meses de registo.

Ao longo da obra ainda se observam imensas referências ao tempo, como «*Outono*», «*Verão*», «*noite*», «*manhã*», «*tarde*», «*noite*», «*depois do almoço*», «*jantar*», referência aos dias da semana, referência ao Inverno pelo termo «*neve*». Estes termos são regulares numa narrativa diarística, pois o intervalo dos acontecimentos é pequeno tornando-se necessário fornecer referências para o leitor se incluir no enredo.

Por outro lado, em termos de análise há que distinguir uma dupla dimensão do tempo, a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do

---

<sup>199</sup> Ferro, Rita. *És Meu! Op. Cit.*, p. 138

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>202</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruida. Op. Cit.*, p.102.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 190

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 192

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 193

discurso. Em Stefan Zweig a narrativa sugere que o tempo da história seja uma noite, a noite em morreu o filho e escrita a carta, em relação à mulher desconhecida, contudo no que refere ao Romancista R, é o tempo do caminho de regresso a casa – alguns minutos – e o da leitura da carta, que não é revelado na obra. Em *És Meu!* o tempo da história é também o da escrita da carta, que se sabe ser de noite, durante uma das suas insónias, mas não confirma quando terminou. Já em *Mulher Destruída*, o tempo está bem assinalado, como já foi referido, por ser um diário, que inicia a 13 de Setembro e finaliza a 24 de Março, quase sete meses. No que respeita ao tempo do discurso, em *Carta de uma Desconhecida*, como já foi referido, são dezassete anos; em *És Meu!* as referências não são objectivas, não havendo dados precisos, só se conhece que começa com o dia da ida ao mercado de Santana e termina com o resultado da última audiência no Tribunal.

O tempo do discurso pode ser entendido como sequência de representação narrativa do tempo da história. Assim o tempo do discurso é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica da sucessão dos acontecimentos da própria narrativa.

O modelo epistolar remete, pela sua própria natureza, para algo que aconteceu no passado, por conseguinte a uma analepse. Contudo, dentro desta, o narrador pode ainda remeter para um passado recente ou muito distante (por ex.: infância) e temporariamente voltar ao presente, sob a forma de reflexões ou comentários, aproximando-se assim do leitor, o que é normal na narrativa epistolar.

Na obra de Stefan Zweig o tempo do discurso narrativo é registado em analepse a este período (presente), tendo em conta o dia de hoje (início da história), o dia da morte dela e o seguinte à do filho. Estas informações estão registadas na carta: «*A minha criança morreu ontem*»<sup>206</sup>, «*na mesma casa onde as tuas mãos seguram esta carta, o meu último sopro de vida*»<sup>207</sup>.

Na obra de Simone Beauvoir o tempo do discurso narrativo é registado em analepse relativamente ao presente, no entanto, assim como em *És Meu!*, enquadra diversos episódios em analepses mais remotas, que fazem parte da sua vida inicial de casada. Torna mais fácil ao leitor compreender a variação do passado para o presente, e permite à própria personagem entender e reflectir sobre essas modificações. Estas recordações criam um

---

<sup>206</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., p.8. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Mein Kind ist gestern gestorben.*» p.10

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 11. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*[...] in demselben Hause, wo Du jetzt wohnst, in demselben Hause, wo Du diesen Brief, meinen letzten Hauch Leben, in Händen hältst.*» p. 14

novo ambiente narrativo, algo surreal nalguns episódios, pois só vemos uma versão das lembranças, diferente do caso se fosse só um registo diário de acontecimentos e reflexões. Em *És Meu!* a carta inicial indica-nos que passaram alguns dias após a morte, seguindo-se, tal como em Simone de Beauvoir, em analepse ao tempo presente. O tempo presente é ulterior ao tempo dos factos narrados na carta, em que também são mencionados alguns episódios da sua vida para entendimento da sua personalidade.

### 5.5. Modo(s) e Voz(es)

O modo rege a regulação da informação narrativa, no sentido de seleccionar quantitativa e qualitativamente o que é narrado. Assim, integram-se as questões relevantes para determinação da distância e da perspectiva narrativa. Esta última está intimamente ligada com a posição do narrador no discurso que relata.

A história é uma narrativa de falas em que se utiliza quer o discurso relatado, quer o discurso transposto, de modo a expor a história ora através da palavra das personagens ora na fala do narrador. Também se serve deste discurso para transmitir os pensamentos e sentimentos das personagens, alternando o discurso directo (diálogos) com o discurso indirecto e o discurso indirecto livre, revelando também uma atitude e os sentimentos do narrador face às personagens.

Em *Carta de uma Desconhecida*, a obra inicia-se com o narrador na terceira pessoa (heterodiegético) até ao início da carta. Esta é escrita na primeira pessoa (autodiegético), na forma de monólogo e, ao terminar, volta o narrador heterodiegético para concluir a narrativa, informar sobre a reacção da personagem principal após a leitura da carta.

Rita Ferro inicia a obra na primeira pessoa (autodiegético) e assim se mantém durante todo o relato, interpelando várias vezes ao destinatário da carta (a enfermeira que cuidou do marido no hospital), sobre a sua reacção perante certas situações, ou escolhas. O narrador tem certa maturidade e viveu várias experiências que vai transmitir a partir dessa posição. O narrador autodiegético parece situar-se num tempo ulterior ao tempo da história que relata, pois tem inteiro conhecimento dos acontecimentos vividos e já terminados. Exibe, assim, alguma distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, o que a leva a ter um complexo processo de análise interior expressa pela



subjectividade natural do monólogo. A focalização interna da personagem leva a uma focalização externa sobre o mundo que a rodeia.

Por outro lado, ao longo da carta, ao relatar certos episódios aplica a focalização omnisciente, formulando juízos de valor sobre determinada personagem (neste caso a mulher rival) e sobre ela própria. Se a focalização interna apresenta uma autenticidade psicológica, a omnisciente dirige a profundidade da reflexão, registados ao longo da redacção da carta.

Em *Mulher destruída*, a obra inicia com o narrador na primeira pessoa (autodiegético) até ao primeiro diálogo que ocorre com o marido, passando para narrador (heterodiegético). A narração é escrita na primeira pessoa (autodiegético), na forma de monólogo, só nas intervenções dos diálogos é que se altera, passando a sua ingerência do narrador aparecer entre parênteses.

## 5.6. Marcas do Discurso

A obra de Zweig tem inúmeras marcas de discurso tão bem coordenadas que a leitura é fluida e melodiosa, com uma harmonia lírica. Esta é conseguida pela mestria da colocação das palavras nas frases e na sua sequência ritmada como em verso. Há repetições de estruturas da frase, repetição de palavras (tanto substantivos, como adjetivos, e até verbos), que reforçam os atributos e a acção narrada. Ao longo do texto também se presenciam interrogações e exclamações para dar ênfase e intensificar as emoções. A linguagem é sempre cuidada, com certo distanciamento de cortesia, mas num tom melancólico e deprimente, que se vai acentuando para o final da narrativa.

Por oposição em *És Meu!* a linguagem é mais popular com registos de oralidade: «*Tens a certeza que não os deixaste em casa da outra porca, a minha besta?*»<sup>208</sup> e, à primeira vista, não parece haver muito cuidado com a construção rítmica ou harmoniosa das palavras e frases, como em Stefan Zweig. No entanto, também existem, mas em menor quantidade: «*fui nova, bonita, generosa e alegre. Nova, sim [...] Bonita [...] Generosa [...] Alegre*»<sup>209</sup>, também se regista uma enumeração de atributos (juízos de valor), repetição de

---

<sup>208</sup> Ferro, Rita. *És Meu! Op. Cit.*, p. 62

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 17

construções: «*Invisível e desleal, emboscado e insaciável*»<sup>210</sup> e tal, como em Zweig, muitos dos adjectivos que qualificam o sujeito aparecem em duplicado.

Mas Rita Ferro, na sua obra, coloca muitos termos que aproximam o leitor, tornando-o confidente, como p. Ex.: trata o seu defeito principal – ciúme – por bicho de estimação, fera – servindo-se da comparação. «*O dia do Robalo*» remete logo para um determinado episódio, levando o leitor a lembrar-se mais facilmente; utiliza termos da gíria comum ex. «*moiro na costa*», «*horas decentes*» e mostra verdadeiras imagens em palavras, o que faz com que o leitor se sinta presente na acção que se desenrola. Existem muitas metáforas e comparações ao longo do texto. As suas reflexões e divagações mentais, por vezes têm uma conotação gradativa, quer crescente, quer decrescente, umas vezes valorizando-se outras rebaixando-se. Também é recorrente a valorização ter uma nota satírica, levando-a a autocritica constante e a um sentimento de revolta. Porém, para atenuar esta densidade (quase dramática) de sentimentos, existem revelações (tipo ilhas) que surgem claras, concisas, calmas e sobretudo com uma verdade singular que não se consegue refutar.

A obra de Simone Beauvoir, tal como as anteriores e assemelhando-se a Stefan Zweig, tem inúmeras marcas de discurso, tão bem coordenadas que, ora a leitura se apresenta de forma fluida e criativa como uma composição poética, ora ganha uma tensão emocional, que gera expectativa e por vezes um tom dramático. Esta oscilação é conseguida pela mestria da colocação das palavras nas frases, pelas repetições: «*interesseira, oportunista, vaidosa*», e utilizações de expressões metafóricas: «*o tempo passa*», «*morto de cansaço*» associando por vezes uma descrição do tipo de uma imagem. Existem muitas metáforas que produzem imagens mentais: «*Mas ela está vazia. Tudo está vazio: os objectos, os instantes. E eu.*»<sup>211</sup> «*Sou um pântano. Tudo perdido no lodo.*»<sup>212</sup>, «*Sacrifico-me pela cura da leucemia. Pobre pateta! Era Noëllie quem o retinha em Paris*»<sup>213</sup>, utilização de estrangeirismos «*living-room*», «*snob*», «*flirt*» «*soft*», de diminutivos «*fria oportunistazinha*» e de palavras da gíria comum e da moda: «*ela é uma*

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 52

<sup>211</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída. Op. Cit.*, p. 202. Do original *La femme rompue*: «*Elle est creuse. Tout est creux : les objets, les instants. Et moi.*» p. 210

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 249. Do original *La femme rompue*: «*Comme un marécage. Tout s'est englouti dans la vase.*» p. 251

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 157. Do original *La femme rompue*: «*Je me sacrifie à la guérison de la leucémie. Pauvre idiote ! C'était Noëllie qui le retenait à Paris.*» p. 171

*cheap, como dizem em inglês»<sup>214</sup>, «Perco terreno», «garridice» «também ele me seringa»<sup>215</sup> e recurso à imagem «Não reconheço já o apartamento», o exagero: «sinto-me absolutamente desgraçada», «Os objectos assemelham-se à imitação deles mesmos. A pesada mesa do living-room está oca. Como se me tivesse projectado e à casa, numa quarta dimensão. Se hoje saísse, não ficaria admirada de me encontrar numa floresta pré-histórica, ou numa cidade do ano 3000»<sup>216</sup>.*

Ao longo do texto também se presenciam interrogações e exclamações para dar ênfase e intensificar a carga emocional, bem como reticências, para promover expectativa e imaginação. A linguagem ora é cuidada, ora é popular, directa, franca com um elevado teor de sinceridade, o que torna o leitor num verdadeiro confidente das divagações e reflexões da protagonista; no entanto, também apresenta algum tom agressivo, nos diálogos com o marido ou com as amigas, tornando a leitura mais activa.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 232

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 135. Do original *La femme rompue*: «Je ne reconnais plus l'appartement. Les objets ont l'air d'imitations d'eux-mêmes. La lourde table du living-room : elle est creuse. Comme si on avait projeté la maison et moi-même dans une quatrième dimension. Je ne serais étonné, si je sortais, de me trouver dans une forêt préhistorique, ou dans une cité de l'an 3000.» p. 152

## 6. Discurso Monológico e Construções da Subjectividade

A produção cultural do Modernismo no início do século XX foi muito ampla e variada, tanto na qualidade como na quantidade, porém para a realização dessa obra foi importante o contributo da psicanálise freudiana, que consentiu a incursão ao interior da psique humana, bem como a psicologia de William James [1842-1910], que estabeleceu e divulgou o conceito de «*fluxo de consciência*», propiciando o desenvolvimento de temas sobre os diferentes conjuntos de elementos psicológicos de natureza complexa, instável e volúvel na literatura e na arte.<sup>217</sup>

Este tipo de literatura privilegia o «eu» que se manifesta numa pluralidade de vozes que competem para a construção de um sujeito em constante conflito interior consigo próprio e com os outros. Esta literatura intimista, para além de injectar subjectividade na narrativa, utiliza um discurso na primeira pessoa, dando um carácter diarístico e epistolar à narrativa, o que irá aproximar o leitor da personagem num espaço íntimo de comunhão. Contudo, o discurso epistolar pressupõe a existência de duas vozes, a do remetente e a do destinatário, o que fornecerá à carta uma natureza dupla, que a torna um terceiro elemento que contém a síntese das duas vozes, para além de também consistir num: «*espelho ou ponto de encontro de duas imagens, a real e a projectada-reflectida, colocadas frente a frente. Assim, se aquele que escreve o faz para poder receber a resposta do outro, nessa resposta busca também, em última instância, o seu Outro*»<sup>218</sup>.

Por outro lado, o diálogo que a carta promove à partida, é certamente um monólogo, pois a escrita por si é um acto solitário e o destinatário acaba por dissolver-se ao limitar-se a ler a afirmação do sujeito. Este monólogo interior confere subjectividade ao discurso epistolar, para além da existente, pelo facto de revelar uma perspectiva individual, um olhar, uma ideia, um sentimento em relação ao mundo envolvente<sup>219</sup>. Esta perspectiva desenvolve-se num diário, pois aí há um espaço aberto para a revelação de sentimentos,

---

<sup>217</sup>Reis, Carlos. *O Conhecimento da Literatura. Op. Cit.*, pp. 460-461

<sup>218</sup>Silva, Manuela Parreira. *Realidade e Ficção, para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa. Op. Cit.*, pp. 18-19

<sup>219</sup>O conceito de subjectividade, para além de incluir a concentração de alguém na sua própria pessoa, ou seja, o envolvimento directo e reflectido de um indivíduo consigo próprio ou de um escritor com as matérias de que se ocupa, ainda se aplica às ideias e sentimentos das personagens da literatura. Shaw, Harry, *Dicionário de Termos Literários. Op. Cit.*, p. 436

ideias e acontecimentos que existem no universo do sujeito, mas que estão escondidos do(s) Outro(s).

Por conseguinte, o monólogo interior pode ser descrito como uma técnica narrativa que promove a representação da corrente de consciência de uma personagem. E este distingue-se do monólogo tradicional pelo facto de demonstrar os seus pensamentos mais ocultos sem a intervenção organizadora do narrador. Assim, o «*fluxo de consciência*» tem por objectivo mostrar a percepção do mundo por parte de um «eu», a forma como esse «eu» é afectado pelos impulsos exteriores e que emoções e sentimentos estes lhe provocam. No entanto, de modo a tornar um discurso unificado, os seus referentes na escrita (a pontuação ou sua ausência, as interrupções, a dispersão), têm de manter um certo acordo para que o conteúdo em si seja compreendido pelo leitor<sup>220</sup>.

Este tipo de discurso literário direcciona-se para a criação de uma «*imagem literária*» baseada nas reflexões do narrador. Este passa a ser o Sujeito «eu», enquanto as suas reflexões, o imaginário, representam o «Outro». Desta forma, a noção de imagem segundo Daniel-Henry Pageaux :

Sendo uma das mais vagas, exige uma hipótese de trabalho. Esta poderia ser formulada do seguinte modo: toda a imagem precede de uma tomada de consciência, por ínfima que seja, de um «Eu» relativamente a um «Outro», de um «Aqui» relativamente a um «Ali». A imagem é, então, expressão literária, ou não, de uma distância significativa entre duas ordens de realidade cultural. Ou ainda: a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha, ou a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. O imaginário social a que nos referimos está marcado – vemo-lo – por uma profunda bipolaridade: identidade *versus* alteridade, em que a alteridade é encarada como o termo oposto e complementar relativamente à identidade. O imaginário que colocamos como termo da nossa investigação é expressão, à escala de uma sociedade, de uma colectividade, de um conjunto social e cultural, desta bipolaridade que assumimos como fundamental.<sup>221</sup>

Assim, a imagem criada utiliza uma linguagem que permite representar um quadro de sentimentos e de ideias do foro afectivo e emocional, interessante de captar na análise quer do «eu», quer do «Outro». Contudo, esta imagem deve, de certo modo adaptar-se à realidade, ou pelo menos tentar verificar se é verosímil ou não, e se não for, que aspectos diferem relativamente à realidade. Pode assim dizer-se que, o analisar o «Outro» nos faz

---

<sup>220</sup> Barbas, Helena. «Qualia em Proust-sensações e autoconsciência», in: *Espaço e Linguagem em Proust e Kafka*, Universidade Nova de Lisboa: 2003, pp. 1-20, p. 7

<sup>221</sup> Pageaux, Daniel-Henry, “Da Imagética Cultural ao Imaginário”, in: *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 133-164; p. 136

direccionarmo-nos para uma nova forma de pensar, um novo mundo de pensamentos, reflexões e ideias a explorar. Mas, para que tal aconteça, é necessário partir de um olhar de bom observador e é através deste olhar, que a nossa consciência pode sair do seu mundo e explorar esse mundo do «Outro». Este conhecimento do «Outro» permitirá a revelação do «eu», a forma e o tipo de relações que estabelece com o mundo exterior. É também através do pleno diálogo consigo mesmo, que permitirá a construção da sua própria identidade, ou seja a edificação de si, que segundo C. G. Jung [1875-1961]:

É evidente que o fenómeno global da personalidade não coincide com o eu, isto é, com a personalidade consciente; pelo contrário, constitui uma grandeza que é preciso distinguir do eu. Tal exigência, naturalmente, só se verifica numa psicologia que se defronta com a realidade do inconsciente. Mas uma diferenciação desta espécie é da máxima relevância para essa psicologia. Até mesmo para a aplicação da justiça é importante saber se determinados factos são de natureza consciente ou inconsciente, quando se trata de julgar a respeito da imputabilidade ou não de um acto.

Por isso propus que a personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade, fosse denominada si-mesmo. Por definição, o eu está subordinado ao si-mesmo e está para ele, assim como qualquer parte está para o todo.[...] Da mesma forma que o nosso livre-arbítrio se choca com a presença inelutável do mundo exterior, assim também os seus limites se situam no mundo subjectivo interior, muito além do âmbito da consciência, ou lá onde entra em conflito com os fatos do si-mesmo. Do mesmo modo que as circunstâncias exteriores acontecem e nos limitam, assim também o si-mesmo se comporta, em confronto do eu, como uma realidade objectiva na qual a liberdade de nossa vontade é incapaz de mudar o que quer que seja. É inclusivamente notório que o eu não é somente incapaz de qualquer coisa contra o si-mesmo, como também é assimilado e modificado, eventualmente, em grande proporção, pelas parcelas inconscientes da personalidade que se acham em vias de desenvolvimento.<sup>222</sup>

Salienta-se assim, que é através das reflexões que se torna possível o aprofundamento da teia sucessiva e simultânea de imagens e emoções com as quais o sujeito convive, numa espécie de «*arquitectura de múltiplas ressonâncias*»<sup>223</sup>. Logo, a forma como o discurso se desenrola é de suma importância para a compreensão do que o sujeito pretende transmitir ao leitor.

Esta problemática tem sido debatida desde a Antiguidade grega, onde o problema do discurso era um assunto filosófico relevante. E, vai ser da sua oposição à análise do código linguístico, a análise estrutural, que vai resultar na clarificação e aprofundamento da questão. Paul Ricoeur [1913-2005], um filósofo francês actual, debateu vários temas

---

<sup>222</sup>Jung, C.G. *AION - Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo*. (Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha), 1ªed., Petrópolis, Editora Vozes, 1982, pp. 3-4

<sup>223</sup>Mathias, Marcello Duarte. «Autobiografias e Diários» in: *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 143/144, Janeiro 1997, p. 43

entre os quais, a compreensão da linguagem, do qual resultou a obra *Teoria da Interpretação* (1976). Segundo este autor:

A recessão do problema do discurso no estudo contemporâneo da linguagem é o preço que devemos pagar pelas tremendas realizações levadas a cabo pelo famoso *Cours de linguistique générale* do linguista suíço Ferdinand de Saussure. A sua obra funda-se numa distinção fundamental entre a linguagem como langue e como parole, que configurou fortemente a linguística moderna. [...] Langue é o código ou o conjunto de códigos – sobre cuja base falante particular produz a parole como uma mensagem particular. A esta dicotomia fulcral ligam-se várias distinções subsidiárias. Uma mensagem é individual, o seu código é colectivo. (Fortemente influenciado por Durkeim, Saussure considerou a linguística como ramo da sociologia). A mensagem e o código não pertencem ao tempo da mesma maneira. Uma mensagem é um evento temporal na sucessão de eventos que constituem a dimensão diacrónica do tempo, ao passo que o código está no tempo como um conjunto de elementos contemporâneos, isto é, como um sistema sincrónico. Uma mensagem é intencional; é intentada por alguém. O código é anónimo e não intentado...<sup>224</sup>.

«Langue» e «parole» são as duas formas que Saussure [1857-1913] utilizava para abordar a linguagem, sendo a «langue» o código e a «parole» a mensagem. A mensagem depende da vontade e da incerteza, opondo-se ao sistemático e obrigatoriedade do código. Assim sendo, é natural que a «langue» seja mais facilmente sujeita a regras, tornando-a objecto de eleição para os estudos ao longo dos séculos XIX e XX, o que levou a um afastamento da análise do discurso, pois a linguística estrutural não engloba a utilidade da linguagem enquanto acto de fala. No seu estudo sobre a linguagem do discurso, Paul Ricoeur mencionou que, apesar do distanciamento acima referido, existiu sempre uma relação dialéctica entre a «langue» e «parole» (ou discurso) pois este, por sua vez, resulta da relação dialéctica entre evento e significação, sendo evento o acto da fala, necessitando assim, de um sujeito (locutor) que imprime um significado ao acto.

A tomada de consciência do homem como um ser que se relaciona e interage com o mundo, realizada através dos ensaios reflexivos, é mediada por signos, símbolos e textos, pois a compreensão de si necessita deles, ou seja, a interpretação aplicada a esses elementos mediadores. Deste modo, a linguagem não se encerra em si própria, ela entrega-se para além de si, para o mundo. A linguagem exprime a experiência do homem no mundo. É porque o homem existe e se relaciona com o mundo, que experimenta a realidade, sentindo então a necessidade de comunicar essa experiência, e logo surge a linguagem.

---

<sup>224</sup>Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação, O Discurso e o Excesso de Significação*. (Trad. Artur Morão), 1ªed., Lisboa, Edições 70, 1976, pp. 14-15

É assim, através da linguagem, estruturada em forma de carta ou de diário, que as personagens das obras tratadas neste trabalho vão expressar os seus sentimentos, emoções e situações vivenciadas, de forma a desfragmentarem a sua realidade e conhecerem o seu «Eu».

Na obra *Carta de uma Desconhecida*, a personagem feminina começa por demonstrar os seus sentimentos de perda pelo filho que acabou de morrer, e demarca este episódio como início da trajectória pelo seu passado, de forma a justificar ao destinatário a sua presente fragmentação interior, que culminará na morte:

Pretendo revelar-te toda a minha vida e esta vida que apenas começou verdadeiramente no dia em que te conheci. Antes disso era simplesmente algo de turvo e confuso, no qual o meu recordar jamais mergulhou profundamente, uma qualquer cave repleta de coisas e pessoas cheias de pó, teias de aranha, bafientas, das quais o meu coração não quer saber mais.<sup>225</sup>

O tom confessional revelado pela primeira pessoa, pela proximidade que sente a quem se dirige (revelar-te), um «tu» bem próximo do seu coração, torna a narrativa mais emocional e eloquente, criando expectativas no leitor. Se ainda se atender à linguagem utilizada para caracterizar a vida passada, constata-se que todo o texto está repleto de subjectividade.

É também neste início de carta, que verificam-se indícios evidentes de uma paixão avassaladora pelo destinatário da carta: «*E a quem haveria de dirigir a palavra nesta hora terrível senão a ti que foste e és tudo para mim?*»<sup>226</sup>, indicando que o discurso predominante será de carácter emotivo e auto-centrado, onde a personagem revela os seus dilemas interiores e angústias vividas pelo seu estado de paixão. Diversos são os factores que a própria personagem apresenta, após a sua incursão ao passado filtrado pela breve auto-reflexão que o momento de pesar lhe permite, para justificar esta forte, antiga e avassaladora paixão por aquele indivíduo desconhecido, porém seu vizinho.

Primeiro, a idade de adolescente, treze anos, é indicadora de imaturidade emocional, o que indicia a amores fortes e avassaladores inspirados por homens mais maduros e experientes: «*Quando chegaste, tinha treze anos e morava no mesmo prédio*

---

<sup>225</sup>Zweig, Stefan. *Carta de uma Desconhecida*. Op. Cit., p. 10. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Mein ganzes Leben will ich Dir verraten, dies Leben, das wahrhaft erst begann mit dem Tage, da ich Dich Kannte. Vorher war bloß etwas Trübes und Verworrenes, in das mein Erinnern nie mehr hinabtauchte, irgendein Keller von verstaubten, spinnverwebten, dumpfen Dingen und Menschen, von denen mein Herz nichts mehr weiß.*» p. 14

<sup>226</sup>*Ibid.*, p. 9. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*[...] und zu wenn sollte ich sprechen in dieser entsetzlichen Stunde, wenn nicht zu Dir, der Du mir alles warst und alles bist!*» p. 12



onde moras agora [...] morava no mesmo andar, exactamente a porta frente à tua»<sup>227</sup>. Antes da vinda do vizinho por quem se apaixonaria, vivia nesse andar um casal de características totalmente opostas: «pessoas horrorosas, más, briguentas. Pobres como eram, odiavam sobretudo a pobreza vizinha, a nossa, porque não queria ter nada em comum com a grosseria proletária inferior que era a sua. O homem era um bêbado e batia na mulher [...]. Desde a primeira hora, a minha mãe evitara qualquer contacto com eles e proibiu-me de dirigir a palavra aos filhos que por causa disso não perdiam a oportunidade de se vingarem em mim.[...]. O prédio inteiro odiava estas pessoas [...] acho que o homem foi preso por roubo e tiveram de sair com as suas tralhas, respirámos todos de alívio;»<sup>228</sup> [sublinhado nosso].

Em segundo lugar, a fraca condição social que a sua mãe viúva representava, e a situação de eterno luto da mãe, revelam uma carência emocional e física pela ausência de uma figura paterna, masculina: «Já não te lembras de nós com certeza, daquela pobre viúva do conselheiro do tribunal de contas (sempre de luto) e daquela criança franzina, púbere – éramos bastante recatadas, completamente imersas, por assim dizer, na nossa indigência pequeno-burguesa - talvez nunca tenhas ouvido o nosso nome, pois não dispúnhamos de qualquer placa na porta de nossa casa e ninguém aparecia, ninguém perguntava por nós»<sup>229</sup>.

Em contraposição, a chegada deste novo vizinho, que é em tudo diferente da realidade trivial que a jovem conhecia, vai revolucionar o seu pequeno mundo e captar a plena atenção, acabando por se apaixonar, como ela própria se justifica: «Conto-te isto tudo, amor, todas estas pequenas coisas, quase ridículas, para que compreendas como logo desde o início conseguiste ganhar um ascendente sobre a garota tímida e assustada que eu era. Ainda antes de entrares na minha vida, existia uma auréola em teu redor, riqueza, excentricidade, mistério»<sup>230</sup>. Este mistério aumentou quando ela tomou conhecimento do mobiliário e objectos de decoração, livros estrangeiros, que viu de relance durante a mudança, pois estes acentuavam a distância dos mundos em que viviam,

---

<sup>227</sup>Ibid., pp. 10-11. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Als du kamst, war ich dreizehn Jahre und wohnste im selben Hause, wo Du jetzt wohnst, in demselben Hause [...] Wohnung gegenüber» p. 14

<sup>228</sup>Ibid., pp.11-12. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Ehe Du in unser Haus einzogst, wohnten hinter Deiner Tür häßliche, böse, streitsüchtige Leute. [...] atmeten wir alle auf.» p. 15-16

<sup>229</sup>Ibid., p. 11. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Du erinnerst Dich gewiß nicht mehr an uns, an die ärmliche Rechnungsratswitwe [...] niemand fragte nach uns.» p. 14

<sup>230</sup>Ibid., p. 13. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Ich erzähle Dir all das, Du Geliebter, all diese kleinen, fast lächerlichen Dinge [...] Geheimnis.» p. 18

um mundo agitado e rico de experiências, contrário ao seu mundo sempre igual e estagnado. Sem ela saber, já estava interessada pelo indivíduo e pela atmosfera envolvente, mesmo sem o conhecer: «*Devia ter passado a noite inteira a pensar em ti; mesmo antes de te conhecer*»<sup>231</sup> - estavam lançados os elementos para o desencadear da paixão e sua fatalidade.

É também impulsionador para a crise o facto de se revelar imatura emocionalmente, o que a leva a sonhar acordada, vendo uma realidade diferente da existente: «*Finalmente, ao terceiro dia, vi o teu rosto e quão emocionante foi para mim a surpresa pelo facto de seres diferente e sem qualquer relação com aquela imagem infantil de Deus-pai. Tinha sonhado com um ancião de óculos, amável e eis que chegaste tu – tu, assim mesmo, tal como és ainda hoje; tu, imutável por quem o correr negligente dos anos desliza!*»<sup>232</sup>. Esta diferença de percepção, natural de um indivíduo imaturo, contrasta com a indicação da maturidade do sujeito masculino, e da existência de algo que ela não consegue captar e que a encanta, pois entende que precisa de ganhar experiência, novos conhecimentos, nova forma de ser e estar no mundo. Estes elementos vão causar surpresa e impacto positivo fomentando a orientação para continuar nesse sentido fatal: «*a sério assustei-me com a surpresa; quão jovem, quão belo, quão esbelto e elegante eras.*»<sup>233</sup>

A sua inexperiência de vida também é revelada pela comunhão com os outros, pois quando caracteriza a personalidade dele, não o faz só em seu nome, mas utiliza o «nós», sem indicar que é o colectivo de pessoas que o avalia. Sugere-se que sejam as outras mulheres que gostavam dele e que faziam parte do seu círculo:

E estranho, não: neste primeiro instante senti com toda a clareza aquilo que eu e todos os outros sentimos constantemente em ti de um modo tão singular com uma espécie de surpresa, o facto de seres uma pessoa de duas naturezas [...]. Senti de um modo inconsciente o que qualquer um nota em ti; que levas uma vida dupla, uma vida de face iluminada aberta ao mundo e uma completamente escura, apenas do teu conhecimento – esta dualidade profunda, o segredo da tua existência, senti-a eu com o meu primeiro olhar aos treze anos, fascinada por uma espécie de magia.»<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 14. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Den ganzen Abend dann mußte ich an Dich denken; noch ehe ich Dich kannte.*» p. 19

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 15. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Endlich, am dritten Tage, sah ich Dich, und wie erschütternd war die Überraschung für mich, daß Du [...] lässig abgleiten!*» p. 20

<sup>233</sup> *Ibid.* Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*[...] ich erschrak vor Erstaunen, wie jung, wie hübsch, wie federnd-schlank und elegant Du warst.*» p. 21

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 15-16. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Und ist es nicht seltsam: in dieser ersten Sekunde empfand [...] ersten Blick.*» p. 21-22

Assim, contrastante com a sua natureza calma, pacífica, imatura e séria da jovem bem-educada, foi conhecendo a falsa gentileza, ternura, e educação que o sujeito amado representava. No entanto, este reconhecimento só se deve à sua auto-reflexão sobre o seu passado, pois durante o desenrolar da acção ela sabe quão diferente era a sua atitude perante este homem, como ela própria afirma: «*Achei que a ternura era só para mim e para mais ninguém e neste instante singular a mulher que existia em mim, a adolescente, acordou e tornou-se nesta mulher rendida a ti para sempre.*»<sup>235</sup>. Foi este momento o ponto de partida para uma transformação, que a falta de uma pessoa experiente, como um familiar mais próximo, acabou por levar para um amor tortuoso, em vez de salutar: «*Mas eu nunca tive ninguém em quem confiar, não tive quem me ensinasse e avisasse, não tinha a experiência nem fazia qualquer ideia: resvalei para o meu destino como para um abismo.*»<sup>236</sup>. Esta comparação do seu destino a um precipício personifica o seu estado emocional e o desfecho final da história de amor.

Deste modo, toda a rotina diária é canalizada para o seu amado, mesmo que seja um amor platónico, a personagem vive intensamente cada momento, registando com um enorme detalhe as suas incursões e malabarismos para evitar ser descoberta pela mãe, para se sentir perto do homem que ama. Ela vivencia este amor em silêncio face aos outros, mas revela-nos os progressos da sua paixão, notando-se um crescendo na intensidade dos sentimentos vividos pela personagem.

O normal estado de espírito caótico e de desordem emocional característico das paixões, não se verifica neste caso. Aqui a mulher nunca duvidou, nem teve incertezas em relação ao que sentia, ela agarrou-se a este único amor como se fosse a salvação para si própria. Esta certeza era porém aparente, uma vez que ela vivia este amor secretamente e não incluía a opinião dos outros, pois sabia que eram contrários a essa paixão, por isso a silencia e se isola dentro de si. Quanto maior a distância, maior a paixão, ao ponto de se afastar da família, quando esta se mudou para outra localidade (Innsbruck); a sua única razão para viver estava agora longe e tinha de regressar para perto dele, de modo a continuar a alimentar as fantasias que criara. Para além das ilusões, a dissimulação foi a

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p.18. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Ich glaubte, die Zärtlichkeit gelte nur mir, nur mir allein, und in dieser einen Sekunde war die Frau in mir, der Halbwüchsigen, erwacht und war diese Frau Dir für immer verfallen.*» p. 25

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.19. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Aber ich, ich hatte ja niemand, um mich anyuvertrauen, war von keinem belehrt und gewarnt, war unerfahren und ahnungslos: ich stürzte hinein in mein Schicksal wie in einen Abgrund.*» p. 26-27

estratégia mais utilizada para a continuidade da realidade imaginada pelo sujeito: «*As pessoas à minha volta julgavam-me envergonhada, diziam que era tímida (defendera o meu segredo de dentes cerrados). Em mim, crescia porém uma vontade de ferro. Todo o meu pensar e querer estavam concentrados numa direcção: regressar a Viena, voltar para ti.*»<sup>237</sup>.

A sua paixão finalmente alcança a sua concretização quando se encontra com o amado durante três noites de sonho e encanto, mas este nunca a reconheceu; contudo, ela apaixonada perdoa a desilusão, porque gerou um filho em tudo parecido com o pai. Este amor fatal fê-la viver à margem da sociedade, sendo amante de pessoas ricas que a ajudavam a criar o seu rebento com algum luxo, mas o seu objectivo era elevá-lo ao estatuto social do pai: «*Os seus lábios delicados não haveriam de ser obrigados a conhecer o calão da rua, o seu corpo alvo, as roupas bafientas e amarrotadas da pobreza – a tua criança haveria de ter tudo, toda a riqueza, todas as facilidades que há na terra, haveria de subir novamente até ti, até ao meio em que te moves*»<sup>238</sup>. Esta reflexão demonstra o orgulho e o complexo que sentia por pertencer a uma classe inferior, bem como a sua ambição de que o filho pertença ao mundo social do pai.

No entanto, agora que o filho morrera e todos os sonhos e ilusões desapareceram, a realidade assomou tal como é, daí que ao recontar o último encontro com o seu amado tenha percebido que ele jamais a aceitou, e se encontra sozinha neste amor impossível. Mas, a sua obstinação mantém-se até que o filho adoece e morre, surge então o momento de coragem em que decide escrever a carta para contar ao seu amado toda a sua vida de paixão, embora sabendo, que irá encontrar-se com o filho na morte:

Não receies que te pressione – perdoa-me, a minha alma tinha por uma vez de clamar nesta hora, em que a criança jaz ali morta e abandonada. Tinha de falar contigo apenas esta vez - depois regressarei novamente muda para a minha escuridão – tal qual estive sempre muda junto a ti. Não irás ouvir este grito enquanto estiver viva – só quando estiver morta hás-de receber este meu testamento, o de uma que te amou mais que as outras e que jamais reconheceste, de uma que esteve sempre à tua espera e a quem jamais chamaste.»<sup>239</sup>.

<sup>237</sup> Ibid. p.30. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Die Menschen um mich vermeinten mich scheu, nannten mich schüchtern (ich hatte mein Geheimnis verbissen hinter den Zähnen). Aber in mir wuchs ein eiserner Wille. Mein ganzes Denken und Trachten war in eine Richtung gespannt: zurück nach Wien, zurück zu Dir.*» p. 42

<sup>238</sup> Ibid., p.49. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Sein zarter Mund sollte nicht die Sprache des Rinnsteins kennen, sein weißer Leib nicht die dumpfige, verkrümmte Wäsche der Armut – Dein Kind sollte alles haben, [...] Sphäre des Lebens.*» p. 70

<sup>239</sup> Ibid., p.61. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «*Fürchte nicht, daß ich Dich weiter bedränge – verzeih mir, ich mußte mir einmal die Seele ausschreien in dieser Stunde, da das Kind dort tot und verlassen liegt. Nur dies eine Mal mußte ich sprechen zu Dir – dann gehe [...] Du nie gerufen.*» pp. 88-89

O juízo que faz de si própria é a verdade da sua vida amorosa; viveu «muda» ao lado dele e em permanente «escuridão», ou seja, ele nunca a reconheceu nem se interessou por conhecê-la, destinando-a a viver na sombra do amor em vez da alegria e luz de um amor correspondido. O final da obra, com a falta de revelação deste eterno e constante desconhecimento da mulher, fá-la comparar-se a um fantasma, a um mistério: «Ficou estarecido: para si era como se de repente uma porta se abrisse brusca e invisivelmente e uma corrente de ar frio brotasse de um outro mundo e invadissem o seu espaço de tranquilidade. Sentiu uma morte e sentiu um amor imorredouro: do fundo da sua alma irrompeu algo e pensou na mulher invisível com paixão, sem lhe vislumbrar o corpo, como uma melodia constante».<sup>240</sup>

Tal como Paul Ricoeur afirma: «a frase designa o seu locutor mediante diversos indicadores da subjectividade e personalidade»<sup>241</sup>, as palavras e a semântica do texto tornam-se essenciais para o autor transmitir a mensagem ao leitor. Neste sentido, em comum com Stefan Zweig, Rita Ferro também utiliza as palavras inscritas numa frase, como indicadores das emoções internas e dos juízos de valor.

A outra obra epistolar em análise neste estudo *És Meu!* apresenta logo no início dois elementos semelhantes em relação a *Carta de uma Desconhecida*, primeiro a invocação à epístola: «Escrevo-te porquê? Nem eu sei. Talvez para que saibas toda a história antes de me julgares livremente. Ao contrário do que este mundo nos impinge, as pessoas não se avaliam pelos resultados. És nova, deves ter coração»<sup>242</sup> e a segunda, por a protagonista desejar estar morta quando o destinatário ler a carta: «Não interessa: quando leres a carta estarei morta, sepultada na terra e na memória dos homens»<sup>243</sup>, embora em nenhum dos dois casos tenhamos a certeza de que tenham falecido. Também é logo revelado o objectivo da carta: «Encontrei-me contigo uma ou duas vezes, também não sei quem és. Se inocente, como eu, se dos que contribuíram para este crime discutível que cometi contra ele, contra mim»<sup>244</sup>, mostrando desconhecimento sobre o destinatário e assinando a sua autoria num crime, que não se sabe qual, mas que se pode discutir se é

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.63. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Er schrak zusammen: ihm war, als sei [...] ferne Musik.» pp. 91-92

<sup>241</sup> Ricoeur, Paul. *Op. Cit.*, p. 41

<sup>242</sup> Ferro, Rita. *És Meu! Op. Cit.* p. 15

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

punível ou não. Em última instância, o crime fora cometido também contra ela, pois a sua vida é radicalmente alterada e a única solução que a personagem descortinava era a morte.

Em seguida descreve o seu estado emocional de cansaço, solidão e dor resultantes do conflito interior que vive por ter sido afastada do seu mundo e dos filhos, faz um resumo breve das mudanças da sua personalidade e é então que começa a narração dos factos que provavelmente, no seu pensar, originaram este desfecho trágico.

A personagem promove as alterações e disparidades do seu comportamento, em detrimento de outros factos que a pudessem valorizar, bem como a sua agilidade mental, a sua excentricidade, a dissimulação para melhor integração no mundo social e sua percepção de uma outra mulher dentro de si:

Não sei ao certo quando me apercebi do alto risco das relações humanas, camuflado entre tantas mercês, [...]. Volta não volta surpreendia as pessoas com um ou outro comportamento estranho; gozava então a expressão alarmada de quem assistia até aos limites do retorno, saboreava aquela transgressão como uma taça de bom vinho – mas no último momento, quando principiava a sentir o desconforto dos outros perante o escândalo do meu discurso ou o pranto do meu riso, revestia a pele de pessoa comum a tempo de não levantar suspeitas a ninguém: -Interessante, mas louca.<sup>245</sup>

De certo modo, esta obra valida o que Damásio sugestionou, ao «acentuar a importância da gestão não-consciente da vida e a sugerir que ela constitui o esquema-base para as atitudes e intenções das mentes conscientes»<sup>246</sup>. A parte oculta do consciente e da vida da pessoa tem existência própria e só se revela mediante situações extremas, ou então a partir do isolamento e da reflexão sobre as atitudes e as causas para determinadas acções e pensamentos. Estes elementos ocultos aos outros podem ser percebidos pelo sujeito, como a narradora de Rita Ferro acima aludiu, e estes desencadearem uma crise interior do indivíduo. O primeiro episódio em que demonstra esta faceta oculta é a história da compra do robalo no mercado de Santana, onde a protagonista sem causa aparente confessa ao marido «*Estou farta das pessoas, Lucas, já não posso mais!*» e mais tarde ao reflectir sobre o sucedido reparou na sua adiantada aversão às pessoas: no tédio, no ódio e no formigueiro de impaciência que a maioria me causava, quase indiferentemente»<sup>247</sup>. Começa a sentir mudanças no seu comportamento habitual: «*Excedia-me a beber, a comer*

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>246</sup> Damásio, António. *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Colecção Temas e Debates, 1ªed., Maia, Circulo de Leitores, 2010, p. 57

<sup>247</sup> Ferro, Rita. *És Meu! Op. Cit.*, p. 22

*e a fumar, falava num tom diferente, mentia sem dar por isso e puxava dos galões para me exhibir»*<sup>248</sup>, revelando alterações de ordem interior mas que ainda não estavam conscientes.

Um segundo episódio foi o aniversário do filho, que resolve convidar dois professores à última da hora sem a avisar, ao que ela em vez de ser tolerante mostrou-se indelicada para as visitas que tentaram de tudo para resolver o mal-entendido. Os familiares não entenderam, mas ficaram preocupados quando ela só acordou no dia seguinte depois de ter ido descansar um pouco após o mau encontro. Assim, iniciou-se o desenvolvimento da transformação desta personagem, Maria Inácia, que se sentia mais liberta, embora este processo preocupasse muito os seus familiares, pois estranhavam esta nova mulher, que mudara tão radicalmente, deixando de se preocupar com a lida doméstica e com a vida familiar. Ao ser questionada pelo marido, revela que o seu projecto de vida já não a motivava, ao ponto de lhe sugerir uma separação mesmo que, no seu íntimo, a não desejasse. Mostrava atitudes contrárias à harmonia do casal e da família, como se brotasse dela um novo ser disposto a lutar pelo desenvolvimento de uma autonomia e independência no seio familiar:

*Mas sei que foi nessa altura que até os mais chegados passaram a olhar-me assustados, como se tivessem descoberto em mim, de repente, uma nova força, uma luz diferente, uma ameaça, para além da fachada que eu apresentava e dos serviços que prestava em casa e a que já quase me resumiam. [...] Achei curioso observar que ninguém me via como entidade vária e independente com direito a evolução...*<sup>249</sup>.

Como Maria Inácia afirma, há momentos, quase sempre de crise, em que a nossa natureza ruim, que está oculta do consciente e do olhar dos outros, surge à superfície com tanta força quanto a da opressão: *«Há sempre um momento de saturação em que a vida nos finta, inesperadamente, e em que a nossa verdadeira natureza irrompe para rebentar de uma vez com todos os coletes de forças, lembrando-nos de que existe, dentro de nós, um sócia encarcerado, vendado e amordaçado que, mesmo anémico e agonizante, consegue um dia quebrar as grilhetas e escapar à prisão, derrubando-nos com um só soco»*<sup>250</sup>. Esta comparação remete para a psicologia, onde de acordo com Jung:

Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente colectivo são os arquétipos que existem sempre e *a priori*. [...] Empiricamente, os arquétipos que se caracterizam mais nitidamente são aqueles que mais frequente e intensamente influenciam ou

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 29

perturbam o eu. São eles a sombra, a alma e o animus. [...] A sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência da sombra sem dispendir energias morais. [...] Uma pesquisa mais acurada dos traços obscuros do carácter, isto é, das inferioridades do indivíduo que constituem a sombra, mostra-nos que esses traços possuem uma natureza emocional, uma certa autonomia e, conseqüentemente, são de tipo obsessivo, ou melhor, possessivo. A emoção, com efeito, não é uma actividade, mas um evento que sucede a um indivíduo.<sup>251</sup>

Esta confiança que nunca se colocou à parte dos considerados assassinos vulgares, dos que cometem um acto de loucura por motivos naturais, como a ira, a fome, a humilhação e justifica regressando ao seu passado os motivos para este juízo de valor, recordando que chegou a conhecer um verdadeiro assassino, o segundo marido de uma irmã, que numa ocasião, durante uma reunião familiar natalícia, ela ficou a observar, obcecada pelo indivíduo; a tal ponto, que o marido, Lucas, com ciúmes acabou com as consoadas abarcando a família afastada. Este episódio serviu para a protagonista melhor se autoconhecer e tomar consciência da existência de sinais de instabilidade mental:

Não, não era uma assassino, no sentido corrente, mas sei, pelo que me fez sentir, que a marginalidade possui um magnetismo próprio, maligno e contagioso, capaz de concorrer com todas as grandes místicas da vida. Com um aliciante adicional: o desprezo pelo juízo dos homens, que é, talvez, a coisa que mais admiro sem desejar e que mais desejo sem admirar...<sup>252</sup>

Para além disso, há a revelação do seu forte ciúme, como ela própria afirma «*outro indicador da sua irracionalidade*»<sup>253</sup>; e diz: «*Sei o que significa precisar de outra pessoa para viver, alimentar-me dela e equilibrar-me no seu contraste, e não podia conceber que alguém, por mais novo e bonito, fino, inteligente ou apenas diferente, pudesse quebrar essa corrente invisível, esse elo tão forte tantas vezes construído à custa de sacrifício, renúncia, sublimação e fastio*»<sup>254</sup>. Após a insistência do marido resolve consultar um médico de clínica geral para averiguar a sua saúde e saber as causas do seu desalento, o qual lhe receitou exames que deram todos negativos. Em seguida consulta um psiquiatra e tenta retomar a rotina familiar, mas confiança que o fez por Lucas, para não o perder. A verdade é que o conflito entre o casal foi minando as suas relações e deteriorando a saúde dela:

Nem nos cônjuges se pode confiar: amigos, apoiantes, apaixonados, aliados, parceiros na cama, nas dores e nas alegrias, mas adversários ferozes sempre que

---

<sup>251</sup> Jung, C.G. *Op. Cit.*, pp. 6-7

<sup>252</sup> Ferro, Rita. *És Meu! Op. Cit.*, p. 36

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>254</sup> *Ibid.*



o primeiro entra em crise e arrisca uma variante. [...] Entramos então num jogo degradante que, progressivamente, foi acabando com ambos. Nem o Lucas previu que pudesse acabar em tragédia, nem eu suspeitei que o sofrimento que ele me causava, sem saber, pudesse abreviar-lhe os dias...<sup>255</sup>.

A partir deste ponto dá-se uma viagem sem retorno. O ciúme ganha vida própria e a personagem fica iludida pela falsa realidade: «*Foi numa manhã parecida com a do Robalo – seca e clara – que acordei com a convicção absoluta de que ele me enganava*»<sup>256</sup>, criando rivais onde não existiam, espiando o marido e perseguindo falsas competidoras como a assistente da clínica onde o Lucas trabalhava. Todavia, apesar da falsa realidade, a protagonista vivencia o ciúme exacerbando-o, alterando o seu comportamento, a sua análise de si própria, desvalorizando-se em relação à rival, terminado cansada e frustrada pelo estado de desordem interior em que se encontrava: «*Chorei muito esta frustração por saber que, dentro de mim, o racional e o irracional se esgatanhavam; mas como esses dois hemisférios, por assim dizer, que tomavam conta de mim e falavam em meu nome, quase sem a minha interferência, terminava o dia exaurida e embrutecida como todo o possesso depois de exorcizado*»<sup>257</sup>. A falta de interesse dele por ela exponencia o seu ciúme e a busca por uma confirmação, até que este confessa que está doente com um tumor na próstata e que vai morrer. Apesar de abalada pela notícia no seu interior continuava egoísta: «*nunca, por um instante, me esqueci de mim para atenuar o seu desgosto, pois estava demasiado preocupada a prever o meu*»<sup>258</sup>.

A partir deste momento, inicia uma viagem ao seu interior, às diferentes partes da sua personalidade dissecadas à luz da auto-análise e regressão ao passado em busca de episódios em que já demonstrava alguns traços de carácter que permaneceram ocultos aos outros, mas de que ela sempre teve consciência, embora adormecidos no seu inconsciente. A dor da perda do marido em conjunto com a sua desordem interior era suportada mediante ansiolíticos e antidepressivos, chegando a ter que parar de guiar por ordem do marido, pois ela dobrou a dose e podia ter um acidente de carro. O auge da situação dramática acontece quando o companheiro lhe pede para o ajudar a morrer e, nem mesmo assim a demove, chegando a questioná-lo: «*Quantas pessoas amas tu, Lucas? – Não faço a mínima ideia – respondeu ferido – Contaste as tuas? – contei – respondi amansada pelo*

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 75

*tom impaciente*»<sup>259</sup>. Daqui até ao final do enredo aumenta a intensidade emocional e o debate sobre a questão de difícil resolução para esta mulher que amava de uma forma possessiva e não queria separar-se do marido. Mesmo sabendo que a morte seria inevitável, ela consegue vislumbrar a natureza do seu companheiro: «Foi a primeira vez que o vi cínico. E que descobri que, durante todo aquele tempo, ele fora um bom homem. Talvez, até, o melhor dos homens. E não só: que nunca lhe dera o devido valor e que toda a vida troçara da sua família e do seu pragmatismo»<sup>260</sup>.

No entanto, mesmo nos últimos momentos de vida do marido, ela tem instintos de posse, e compete pela morte deste pois chega a sentir ciúmes de uma mulher que sofre de cancro em estado terminal. A ilusão vencera, o que pensava ser uma medalha fruto da traição, não era mais do que um aparelho que usava para falar, até que decidiu praticar a eutanásia, conforme o pedido do marido: «Desliguei a máquina, é verdade, foi mais forte do que eu. Não porque o Lucas mo tivesse implorado, penso eu, ou por não aguentar mais vê-lo a sofrer. Fi-lo talvez para a matar – e tu ajudaste quando lhe deste a notícia, para não ser ela, em vez de mim a última a despedir-se, ou, pior ainda, para me vingar de uma traição imaginária»<sup>261</sup>.

O romance em forma de epístola termina com uma derradeira e aparentemente honesta confissão, tanto a da protagonista, como as suspeitas da enfermeira que a denunciou, a destinatária da carta. Revela que foi difícil atender à vontade do marido sem sair incólume, independentemente da decisão tomada por todos os intervenientes nesta acção: «Descansa, cumpreste a tua obrigação. Eu também cumpri a minha: - É fácil, olha, eu ensino-te: é só desligares aquele botão. Nem precisas de me desentubar! / Repara: se nem a vontade do meu marido eu respeitara, quando, ainda lúcido, ma rogara, era impossível, se não injusto, atender a uma estranha»<sup>262</sup>. Confidencia também que os advogados na última audiência se esmeraram sobre o assunto e não verificaram a verdade dos factos, acabando ela por ter que recorrer à carta para melhor explicar as circunstâncias do seu acto; os termos que utiliza, numa sequência aleatória, como uma recorrência à lembrança de algo falado que ficou guardado e encerrado em algum lugar labirintico da memória, potencia o valor subjectivo deste tema, culminando numa interrogativa que deixa

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 121

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 137

<sup>262</sup> *Ibid.*

a obra em aberto, cabendo ao destinatário e ao leitor a verdadeira resposta à carta: «*Eu sei lá o que disseram! Com três doidos na família, cá para mim foi uma mistura de tudo: “distorção moral”, “instinto assassino”, “paixão desesperada”, “derrapagem mental” [...] “amor”, e até, vê lá tu, “eutanásia”. Aliás, era sobre isso que te queria perguntar: entre o muito que te disse tirarias o amor?*»<sup>263</sup>.

\* \* \*

O romance *Mulher Destruída* de Simone de Beauvoir apresenta muitas semelhanças com o de Rita Ferro, apesar de ser redigido sob a forma de diário. O tema básico, o amor, é tratado com as mesmas nuances, pois ambas são mulheres casadas com família, onde o projecto familiar se alterou por circunstâncias diferentes embora. Todavia, é idêntico o conflito interior, agonizante para ambas e revestido por algumas soluções semelhantes; sabem também que não têm resposta nem solução para os seus problemas se não ocorrer uma mudança individual, interior, em cada uma das protagonistas. A maior diferença reside na última resposta, que nos casos anteriores era a morte e em Beauvoir vai ser uma mudança de vida para um novo estado, aparentemente o de mulher divorciada, sem provas deste facto na obra.

Em ambos casos são reveladas situações e circunstâncias diferentes que desencadeiam emoções e determinados sentimentos, que vão inspirar certas acções ambíguas para ambas protagonistas. De acordo com Damásio, no nosso cérebro as emoções são despoletadas de uma forma singular:

Como são desencadeadas as emoções? De uma forma muito simples, por imagens de objectos ou acontecimentos que estão realmente a ter lugar ou que, tendo ocorrido no passado, estão agora a ser evocadas. A situação em que nos encontramos é importante para o aparelho emocional. Podemos estar a viver uma cena da nossa vida e a reagir a uma actuação musical, ou à presença de um amigo; ou podemos estar sozinhos e a recordar uma conversa que nos deixou perturbados na véspera. Quer sejam «ao vivo», reconstruídas a partir da memória, ou criadas de raiz na imaginação, as imagens iniciam uma cadeia de fenómenos. Os sinais das imagens processadas são disponibilizados a várias regiões do cérebro. Algumas dessas regiões dedicam-se à linguagem, outras ao movimento, outras ainda às manipulações que constituem o raciocínio. A actividade em qualquer uma dessas regiões leva a uma série variada de reacções: palavras com as quais se pode classificar determinado objecto; evocações rápidas de outras imagens que nos permitem concluir algo sobre um objecto, etc. É de salientar que as imagens que representam determinado objecto também chegam a regiões capazes de desencadear tipos específicos de reacções emocionais em cadeia.<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>264</sup> Damásio, António. *Op. Cit.*, pp. 145-146

Qualquer das duas protagonistas revela um profundo conhecimento dos vários níveis do «eu» e de todas as suas facetas, pois descrevem bem as suas projecções, ou seja, a forma como aparecem à superfície e tornam-se reais, antecipando as propostas das novas Ciências Cognitivas. Ainda de acordo com aquele autor:

Entre os muitos níveis do eu, os mais complexos tendem a encobrir os mais simples, dominando a nossa mente com uma exuberante demonstração de conhecimento. Todavia, podemos tentar ultrapassar esse encobrimento natural e dar bom uso a toda essa complexidade. Como? Solicitando aos níveis mais complexos do eu que observem o que se passa com os mais simples. Trata-se de um exercício difícil que acarreta alguns riscos. A introspecção, como já vimos, pode fornecer informações enganadoras. No entanto, esse é um risco que vale a pena correr, uma vez que a introspecção nos garante a única visão directa daquilo que pretendemos explicar. [...] É curioso notar que a introspecção se torna numa tradução, no interior da mente, de um processo em que os cérebros complexos estão envolvidos desde há muito na evolução: falar consigo próprios, tanto literalmente como através da linguagem da actividade neural. Olhemos, então para o interior da nossa mente consciente e tentemos observar o aspecto da mente, no fundo das suas texturas e sucessivas camadas, livre do fardo da identidade, do passado vivido e do futuro antecipado, a mente consciente do momento e no momento.<sup>265</sup>

Destaca-se ainda o facto de a obra *Mulher Destruida* ser redigida em forma de diário, o que faz com que exista uma contextualização histórico-temporal próxima dos eventos narrados, representando a realidade da personagem. Estes factos não são distantes no tempo, logo não existe um grande espaço para a reflexão, como nas obras anteriores, sob a forma epistolar; contudo, vai ser na parcialidade dos factos narrados que se encontra a marca da subjectividade do diarista no seu pacto com a realidade circundante.

A obra inicia com a descrição metafórica do espaço envolvente e do estado de espírito da protagonista, Mónica, indiciando o que sentia há algum tempo, que precisava de parar, de silêncio, de afastamento, de um exílio que se tornará realidade mais tarde; contudo, em vez de se mostrar triste e só, como era habitual cada vez que o marido, Maurício, viajava, sentia-se alegre e livre, com renovada energia, o que a levou a querer redigir um diário, como quando era jovem. Neste passo da narrativa, a protagonista não antevê o quão importante este se tornaria para conseguir esquadrihar a realidade dos factos, que se trata de um indício de que algo não está bem na sua vida.

Em seguida descreve como passou os dias com o marido ausente, cuidando da filha, Collete, doente e tratando do caso de uma moça que fugira de um Centro de Acolhimento Juvenil. Encontrava-se preocupada com a enfermidade da filha e aguarda

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 232

ansiosamente a vinda de Maurício para conversar sobre a doença desta, confidenciando em geral os caminhos de vida diferentes que ambos tomaram ao longo da vida no âmbito profissional. Ficam lançados os elementos que iriam desencadear a crise que iria viver; o episódio que a provoca é o momento em que, após um regresso desabitual de Maurício a horas tardias, durante as quais a Mónica nos revela as mudanças nele operadas e a sua necessidade de o ter por perto quando necessita dele; e refere as alterações que se foram sucedendo ao longo do tempo sem se darem conta. Quando o marido chegou às três da manhã, mostrando-se indiferente à doença da filha, ela questiona de modo inconsciente se haveria outra mulher na vida dele; ele responde que sim, avançando o nome de Noëllie, há quanto tempo se encontravam e que já tinham relações mais íntimas. Este episódio é apresentado como uma bomba na vida dela: *«o golpe fora forte. A surpresa deixara em mim um vácuo. Precisava de tempo a fim de perceber o que me acontecia. “Vamos dormir”, disse»*<sup>266</sup>.

A partir deste clímax vão suceder-se várias emoções diferentes: a ira, a raiva, o mal-estar, também o ciúme nas suas diferentes facetas, a insegurança, a tristeza, a impaciência, a mágoa, a saudade do amor passado, o cinismo, a perseguição e espionagem, a hostilidade, coroados pela indecisão sobre o rumo a dar à sua vida:

Confessa então a verdade. É dela que gostas mais! Pois bem! Vai ter com ela! Vai-te daqui! Vai já. Leva as tuas coisas e anda. Tirei a mala dele do armário, pus dentro roupa ao acaso, tirei os cabides. Agarrou-me num braço: «Pára!». Continuei. Queria que fosse embora, queria isto a valer, estava a ser sincera. Sincera porque não acreditava em tal. Era como um terrível psicodrama em que se representa a verdade. É a verdade sobre um palco...<sup>267</sup>.

Esta tortura por falta de decisão, bem como a procura de soluções através amigas e em agentes exteriores - como o grafólogo - revelam a máxima resistência à mudança que teria inevitavelmente que ocorrer; uma resistência que a leva à dependência de calmantes, a um estado de profunda depressão, à ida ao psiquiatra para retornar a uma rotina quotidiana, apesar de ainda não conseguir vislumbrar a orientação mais correcta para a sua vida.

Este episódio é o resultado de uma crise no casal que se prepara desde há dez anos, que ficara mal resolvida ao tempo por, na altura, não terem sido implementadas as mudanças necessárias no projecto de vida da protagonista. Maurício fê-lo, daí que tenham

---

<sup>266</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., p. 112. Do original *La femme rompue*: «Le coup m'avait assommée. La stupeur me vidait la tête. [...] ai-je dit.» p. 132

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 173-174. Do original *La femme rompue*: « – Avoue donc la vérité. [...] on la joue » p. 185

seguido em direcções divergentes relativamente ao projecto inicial, ao qual continua a obedecer a mulher. Daqui que ela não tenha referências no presente para descortinar as causas da separação, esta já havia ocorrido no passado, o que se prova com o facto de ele entretanto ter tido outros casos, do desconhecimento dela, e que vêm a culminar neste relacionamento extra-conjugal com Noëllie:

Se pensas tão mal de mim, como podes ainda querer-me? Lançou-me em rosto: - Mas eu já não te quero. Depois destas cenas durante dez anos, deixei de te amar. [...] Portanto, já não me ama e dormiu com outras mulheres; com a pequena Pellerin durante dois anos; com uma cliente sul-americana da qual ignoro tudo; com uma enfermeira da clínica; finalmente, há dez meses, com Noëllie. Possessa, fiquei à beira de uma crise de nervos. Deu-me então um calmante e mudou o tom de voz: - Ouve, não penso em nada do que acabo de dizer. Mas tu és tão injusta que me tornas injusto. Enganou-me, sim, é verdade. Mas não deixou de gostar de mim. Pedi-lhe que fosse embora. Fiquei prostrada, tentado compreender esta cena, separar o falso do verdadeiro<sup>268</sup>.

Outro factor importante para a subjectividade desta obra é a forma como se regista, com alguma minúcia e detalhe, o encadeamento da variedade de emoções, onde umas ao activarem-se anulam outras, mas que orientam para uma determinada acção ou pensamento. Segundo António Damásio:

Além das emoções universais, há dois grupos de emoções comumente identificados que merecem uma menção especial. Há alguns anos chamei a atenção para um destes grupos e dei-lhe uma designação: emoções de fundo. Entre outros exemplos temos o entusiasmo e o desencorajamento, duas emoções que podem ser activadas por uma série de circunstâncias factuais na vida de um indivíduo mas que também podem surgir devido a estados internos como a doença e a fadiga. Ainda mais do que no caso de outras emoções, o estímulo emocionalmente competente das emoções de fundo pode funcionar de forma encoberta, desencadeando a emoção sem que nos apercebamos da sua presença. Estas emoções podem ser desencadeadas quando reflectimos sobre uma situação que já aconteceu ou quando pensamos numa situação que é ainda uma mera possibilidade.<sup>269</sup>

Destaca-se ainda a importância da mudança social do estatuto de mulher bem casada para o de mulher traída, onde parece que o seu mundo, o seu círculo de amigos, sabem mais do que demonstram na sua presença. Esta obra foca o universo social parisiense da época e a importância de se estar inserido nele; a alteração do seu papel, da sua vida de casal, dos seus gostos, em resultado do comportamento do marido que arranjava uma amante. Suscita-se ainda a comparação da sua vida com a da filha, o

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 175-176. Do original *La femme rompue*: « – Si tu penses tant de mal de moi [...] le vrai du faux » p. 187

<sup>269</sup> Damásio, António. *Op. Cit.*, pp. 160-161

casamento desta, que possui uma vida social muito mais pobre por opção sua. Uma mudança tão drástica em tão pouco tempo desconcerta a protagonista, que se considera num beco sem saída, face ao qual nem os amigos nem o mundo social lhe oferecem quaisquer compensações. É certo que as emoções sociais podem ter aprofundado uma crise já existente na personagem, pois segundo Damásio:

Os exemplos das principais emoções sociais justificam facilmente a denominação: compaixão, embaraço, vergonha, culpa, desprezo, ciúme, inveja, orgulho, admiração. Com efeito, estas emoções são desencadeadas em situações sociais e desempenham garantidamente papéis de destaque na vida dos grupos sociais. [...] Necessitam de um estímulo emocionalmente competente; dependem de zonas de activação específicas; são constituídas por programas de acção complexos que envolvem o corpo; e são apreendidas pelo sujeito sob a forma de sentimentos: Existem, todavia, algumas diferenças dignas de nota. A maioria das emoções sociais é de criação evolutiva recente e algumas poderão ser exclusivamente humanas. Parece ser o caso da admiração e do tipo de compaixão que se concentra no sofrimento mental e social dos outros em vez de se limitar à dor física.<sup>270</sup>

O momento auge da crise acontece durante uma viagem acordada entre os três, de Maurício com a amante, para os obrigar a tomar consciência da dimensão do problema: o marido vivia com duas mulheres e não se decidia por nenhuma. A competição da protagonista pelo lugar de companheira de Maurício não tem tido bons resultados, então encerra-se em casa, exila-se do mundo; chega mesmo a mentir ao marido, quando este lhe liga para saber dela. Ainda assim, pela voz dele, cria a ilusão de que ele também não se esteja a sentir lá muito bem com a amante. Acaba por ceder ao seu pensamento, pois esta realidade foi opção sua:

Escolhi encerrar-me num túmulo; já não conheço o dia, nem a noite; quando me sinto muito mal, quando tudo se torna intolerável, engulo álcool, tranquilizantes ou soníferos. [...] Quando o silêncio me sufoca, ligo o rádio e, então de um planeta longínquo, chegam-me vozes que mal compreendo [...]. A que grau de desprendimento se pode chegar quando se está mesmo só e sequestrada! Tenho tudo o que é preciso na gaveta. Mas não quero, não quero. Tenho quarenta e quatro anos, é demasiado cedo para morrer, é injusto! Já não posso viver. Não quero morrer.<sup>271</sup>

Esta angústia vivida até ao limite da exaustão, leva a pensar no suicídio, mas há a consciência que não se quer morrer, pelo contrário, quer viver-se muito e bem. A protagonista não sabe é como sair desta orientação que traçou para a sua vida. Para alcançar sair deste labirinto começa por reler o seu registo diário, em vez de continuar a

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 161

<sup>271</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., p. 215. Do original *La femme rompue*: «J'ai choisi de me terrer dans mon caveau ; [...] Je ne veux pas mourir.» pp. 221-222

escrever. Faz uma análise crítica de si própria, aumentando a subjectividade do texto; em seguida relê as cartas de Maurício escritas ao longo de dez anos, onde descortina que tinha esquecido muitos detalhes importantes, episódios que ficaram enterrados na sua memória e que a auxiliam a compreender o momento presente. Sente que deve deixar Maurício livre, brota nela uma pequena esperança para si própria: «*Devo acreditar? Serei recompensada pelo esforço no sentido de deixar Maurício livre, de não me agarrar a ele? Pela primeira vez, depois de semanas, dormi esta noite sem pesadelos e desfez-se-me um nó na garganta. A esperança. Ténue, ainda, mas está aqui.*»<sup>272</sup>.

É a indecisão do marido perante a necessidade de escolha entre as duas mulheres que faz com que aquela esperança desvaneça, pois cria nela, de novo, a ilusão de é possível voltar a reatar com Maurício. Cai de novo na realidade quando este passa uma noite em casa da amante e a censura por querer o protagonismo na relação entre as duas, afirmando-lhe ainda que ela é também a causa dos conflitos que tem com a amante. Colette, que nunca interferira no dilema dos pais, assistindo ao desmaio da mãe, zanga-se com esta por não abandonar o pai e se martirizar deste modo. São indícios de que ela ainda não chegou ao fundo da sua crise, visto que perante a falsidade de comportamento de Maurício e dos comentários das amigas, continua indecisa e incapaz de agir perante a escalada de acontecimentos. É do lado que menos espera que virá a alavanca que precisa para resolver o seu conflito. Vem pela mão da outra filha, Luciana, que vive longe dos pais; dela virá a verdade sobre a realidade desta sua vida, durante uma viagem a Nova Iorque. No início, ainda resiste. Porém, a reflexão sobre os factos da sua vida e a comparação com o modo de vida que a filha resolveu escolher, permite-lhe vislumbrar que se encontra estagnada: «*Sou um pântano. Tudo perdido no lodo.*»<sup>273</sup>. É Luciana com uma personalidade muito diferente dela, Mónica, que lhe diz que voltará a integrar-se. Este passo corresponde a um momento de reencontro com a filha, apercebe-se de quanto ela a aprecia, e estabelece-se uma oposição relativamente ao reconhecimento por parte do marido. No regresso pede a Maurício que não venha ao aeroporto. A personagem está, pois, finalmente decidida a enfrentar o seu destino, o de uma mulher divorciada. Está ainda parada, sem saber o que fazer, com medo, contudo existe a esperança de um amanhã em tudo diferente, de uma nova direcção a seguir.

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp. 220-221. Do original *La femme rompue*: «*Faut-il le croire ? [...] mais il est là.*» p. 226

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 249. Do original *La femme rompue*: «*Comme un marécage. Tout s'est englouti dans la vase.*» p. 251



## 7. Temas e Motivos

Segundo Harry Shaw [n.?), o tema é a «*ideia principal e dominante de uma obra literária*»<sup>274</sup>, contudo, há uma evolução no sentido do termo ao longo do tempo. De acordo com Philippe Chardin [n. 1948] no seu estudo sobre temática comparatista que sintetiza: «*os principais pares antitéticos, muito diferentes de crítico para crítico*»<sup>275</sup> a que se recorre quando se quer separar «*um substrato “tema”*»<sup>276</sup>, existe um dos pares que admite:

A presença ou ausência de considerações «formais». Esta distinção nova é proposta por Manfred Beller, no quadro de uma reflexão colectiva já levada a cabo na Alemanha sobre os problemas actuais da literatura comparada. À semelhança de Todorov, em *Introduction à la Littérature fantastique* [...], Beller lamenta que os estudos de tema sejam frequentemente assimilados a simples recenseamentos de materiais brutos aos quais se procura dar qualquer rigor conceptual e propõe substituir a tão célebre expressão «*Stoffgeschichte*» pelo termo «Tematologia», desde logo, porque se trata de um conjunto indissociável de forma-conteúdo, matéria-modo. A Tematologia, entendida deste modo, já não estaria muito distante do estudo das formas literárias em sentido lato – [...] – e combinará o estudo do que E. Frenzel denomina «temas» (os materiais primários de base) e o que ela denomina «motivos» (que teriam por sua vez, uma função de imediato estruturante): por exemplo, o Graal, segundo E. Frenzel, um tema que tem por motivo uma demanda.<sup>277</sup>

Deste modo, as obras retratadas incluem temas como a morte, o amor e a família, que são construídos na narrativa pela integração e articulação de elementos mínimos que dão a consistência a um tema. Assim: «*uma análise temática concebe os motivos como esquemas expressivos, frequentemente assimilados a um reportório de metáforas, que plasmam um determinado tema germinal*»<sup>278</sup>. Será segundo esta perspectiva que irá ser feita a abordagem aos temas nas obras analisadas, bem como aos respectivos motivos.

### 7.1. A Morte

A morte pode definir-se como o «*acto ou efeito de morrer*»<sup>279</sup>, ou seja, deixar de viver, terminar a sua existência, e todos os organismos vivos da Terra passam por este

---

<sup>274</sup> Shaw, Harry. *Op. Cit.*, p. 448

<sup>275</sup> Chardin, Philippe. «Temática Comparatista» in: *Compêndio de Literatura Comparada*, 1ªed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp.: 167-228: 167.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 169

<sup>278</sup> Reis, Carlos; Lopes, A.C. *Dicionário de Narratologia. Op. Cit.*, p. 242

<sup>279</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed., Porto, Porto Editora, 1999, p. 1123

processo. Ao nível do Direito a: *«morte de uma pessoa é um facto natural com múltiplos e importantes efeitos jurídicos no campo civil, penal, administrativo, fiscal, previdencial, dos seguros, do biodireito, etc., determinando a extinção da sua personalidade jurídica e a abertura da sucessão do falecido, bem como a dissolução do casamento»*<sup>280</sup>.

A morte como fim de algo pode ser perspectivada na forma física – término de uma realidade, de uma existência – ou na forma simbólica ou psicológica – quando se revela algo ou se passa a uma nova etapa. Todos os inícios têm necessariamente de passar pelo fim de algo, é um ciclo eterno; tudo o que nasce inevitavelmente tem de morrer, nada neste mundo é eterno. O valor psicológico da morte significa que o ser, através da: *«libertação das forças negativas e regressivas, desmaterializa e liberta as forças ascensionais do espírito [...], ou seja, a morte num nível é talvez a condição de uma vida superior noutra nível»*<sup>281</sup>.

Segundo Edgar Morin [n. 1921]: *«a existência da cultura, isto é, dum património colectivo de saberes (saber fazer, normas, regras organizacionais, etc.) só tem sentido porque as gerações morrem e é constantemente preciso transmiti-la às novas gerações. Só tem sentido como reprodução, e este termo assume o seu sentido pleno em função da morte»*<sup>282</sup>. Por outro lado, *«o problema de conviver com a morte vai inscrever-se cada vez mais profundamente no nosso viver. E vai levar-nos a um modo de viver de dimensão simultaneamente pessoa e social»*<sup>283</sup>.

Em termos gerais, a morte de alguém pode acontecer de forma natural, ser cometida por terceiros – designando-se por homicídio ou assassínio – ou infligida pelo próprio – que comete um suicídio. Nas obras analisadas a morte aparece sugerida sob a forma de suicídio em Stefan Zweig e Simone de Beauvoir, enquanto em Rita Ferro surge sob a forma de eutanásia e suicídio.

É de salientar que, para a análise dos elementos figurativos da morte nas obras em estudo é necessário referir que a Constituição Portuguesa (2005) inclui a Declaração Universal dos Direitos do Homem, no nº. 1 do artigo 24º (Direito à vida) mencionando

---

<sup>280</sup> Chorão, Mário Bigotte. «Morte» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.20, Editorial Verbo, Lisboa, 2001, p. 638

<sup>281</sup> Chevalier, Jean; Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. (Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra), 1ª ed., Editora Teorema, Lisboa, 1982, p. 460

<sup>282</sup> Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. (trad. Adelino dos Santos Rodrigues e João Guerreiro Boto) 2ª ed., Mem-Martins, Publicações Europa- América, 1988, pp. 10-11

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 11

que: «a vida humana é inviolável» e no nº.2, que: «em caso algum haverá pena de morte» [Anexo II].

### 7.1.1. O Suicídio

Ao longo da história do Ocidente o suicídio foi sempre visto como um assunto «tabu», sendo condenado pela Igreja Católica. A partir do Concílio de 1917 é proibida a sepultura eclesiástica aos suicidas: «aos suicidas voluntários, quando o acto fosse público e o sujeito não tivesse dado, antes da morte, sinais de arrependimento [...]; o novo Concílio de 1983 omitiu esta proibição da sepultura eclesiástica aos suicidas, a não ser que a concessão causasse grave escândalo dos fiéis. A tentativa de suicídio constitui irregularidade para receber ou exercer as ordens sagradas»<sup>284</sup>. O suicídio tem porém sido profusamente utilizado na Literatura.

Sob a perspectiva do Direito em Portugal: «a pessoa não tem direito sobre a vida, e daí que não tenha o direito à livre disposição do seu próprio corpo e, numa situação de ponta, da sua própria vida [...]; o tipo legal do crime aparece previsto no art. 135º do Cód. Penal português é o incitamento ou ajuda ao suicida, punível coma branda pena de prisão até três anos, se o suicídio vier efectivamente a ser tentado ou a consumir-se»<sup>285</sup>.

A Filosofia e a Teologia também têm estudado o suicídio ao longo dos tempos. Mais perto de nós, o existencialista Albert Camus [1913-1960] considera que, em vez de se avaliar a responsabilidade moral do praticante, se devem considerar as razões decisivas que se colocam para tentar compreender: «o significado humano de tal tipo de acção»<sup>286</sup>. Segundo o filósofo, é importante o questionar-se sobre o sentido da vida, saber se ela merece ou não ser vivida, uma vez que na ausência de razões para viver existiriam as razões para morrer: «para o homem, viver não é um simples facto, se a vida não se apresenta como valor, se fica sem sentido, deixaria de haver razão de viver: em tal circunstância (a verificar-se), a única decisão coerente, para o “ser de sentido” que é o

---

<sup>284</sup> Leite, António. «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 734-735

<sup>285</sup> Raposo, Mário «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, p.735

<sup>286</sup> Leite, António. «Suicídio» *Op. Cit.*, pp. 734-735

homem, seria a de deixar de viver»<sup>287</sup>. Esta visão é também partilhada por Émile Durkeim [1858-1917] no seu estudo clássico sobre o suicídio:

Afirmou-se por vezes que, em virtude da sua constituição psicológica, o homem só pode viver se ligar a um objectivo que o ultrapasse, e que lhe sobreviva e explicou-se este facto por uma necessidade que teríamos de não morrer totalmente. A vida só é tolerável se tiver uma razão de ser, se tiver um fim que faça com que valha a pena ser vivida. Ora, por si só, o indivíduo não constituiu um objectivo que justifique a actividade. Representa muito pouco. Não só está limitado no espaço como também no tempo. Portanto, quando não temos outro objectivo senão nós próprios, não podemos escapar à ideia segundo a qual nossos esforços estão finalmente destinados a serem aniquilados dado que nós seremos aniquilados. Mas esta aniquilação horroriza-nos. Nestas condições, não valia a pena ter coragem para viver, isto é, para agir e para lutar, dado que nada ficará deste sacrifício. Numa palavra, o estado de egoísmo estaria em contradição com a natureza humana e seria, por consequência, demasiado precário para ter possibilidades de durar.<sup>288</sup>

A obra *Carta de uma Desconhecida* evidencia o mesmo fundamento para o acto da protagonista, se bem que não explicita a causa da morte (se doença ou suicídio), o facto é que, após a morte da sua criança, já não possuía estímulo para viver: «Penso estar com febre, talvez também com gripe que furtiva anda agora de porta em porta e talvez fosse bom porque ia na companhia de meu filho e não teria de atentar contra mim. Às vezes vejo tudo negro, talvez nem seja capaz de levar esta carta até ao fim, mas quero reunir todas as minhas forças para uma vez, apenas esta, te falar, meu amor que jamais me reconheceste»<sup>289</sup>.

Sabemos que Zweig se interessava muito pelo suicídio, tendo abordado este assunto em catorze<sup>290</sup> obras, além de ter discutido com os seus amigos, um dos quais Freud. Para Freud: «o suicídio não é nada mais que uma saída, uma acção, um término de conflitos psíquicos e o de que se trata é de explicar o carácter do acto e como o suicida leva a termo a resistência contra o acto suicida»<sup>291</sup>. Pelo seu lado, Durkeim definia como: «suicídio anómico aquele que surge quando um falhanço ou deslocamento dos valores sociais provoca a desorientação individual e um sentimento de falta de significado da

<sup>287</sup> Cabral, Roque «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, p. 736

<sup>288</sup> Durkeim, Émile. *O Suicídio*. 4ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 201. Do original *Le suicide*: «On a dit quelquefois que [...] chances de durer» pp. 241-242

<sup>289</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., pp. 9-10. Do original *Briefe einer Unbekannten*: «Ich glaube, ich habe Fieber, vielleicht auch schon die Grippe [...] Du mich nie erkannt.» p. 12-13

<sup>290</sup> Haenel, Thomas, *Suizid und Zweierbeziehung*, 1ªed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001: «In 14 Werken schildert er Personen, die den Suizid ernsthaft erwägen oder ihn durchführen. Es sind durchwegs jüngere Menschen.» p. 28

<sup>291</sup> Freud, Sigmund. *Luto e Melancolia*. (1917). Apud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (VVA), Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 284.

vida»<sup>292</sup>. Esta proposta concorda melhor com a insegurança e desorientação, resultante da perda de identidade sentida por Zweig-autor, que concretizou fisicamente o seu suicídio em Petrópolis no dia 22 de Fevereiro de 1942, juntamente com a sua segunda companheira Lotte: «os seus corpos foram encontrados fundidos num abraço, rígidos e pálidos, deitados em duas camas de tamanho solteiro encostadas uma na outra. Não se sabe se tomaram Veronal, Adalina ou morfina. O autor deixou, com intuito de explicar a sua decisão, uma carta com a epígrafe “Declaração” (o título em português e o texto redigido em alemão)». Este documento [Anexo III] bem poderia servir como exemplificação ao conceito de suicídio anómico de Durkeim:

Declaração

Antes de deixar a vida por vontade própria, com a mente lúcida, imponho-me a última obrigação: dar um carinhoso agradecimento a este maravilhoso país, o Brasil, que propiciou a mim e à minha obra, tão gentil e hospitaleira guarida. Em cada dia aprendi a amar este país, mais e mais. Em parte alguma poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído. Depois dos 60 anos são necessárias forças incomuns para começar de novo. Aquelas que possuo foram exauridas nestes longos anos de desamparadas peregrinações. Assim, em boa hora e conduta erecta achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e a liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a terra. Saúdo a todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes.”<sup>293</sup>

Esta carta de despedida é reveladora da verdadeira natureza do indivíduo Stefan Zweig, da sua sensibilidade extrema e da sua enorme humildade ao observar-se a si próprio, sabendo que já não tem forças para continuar, devido à sua natureza impaciente que entra em contradição com o seu corpo e as suas memórias. Demonstra também o seu reconhecimento pelo Brasil, pela hospitalidade do povo brasileiro, em detrimento da sua Pátria e do povo alemão. O seu acto de duplo suicídio (do casal) foi muito estudado pelos investigadores da área da criminologia e da psiquiatria, como por exemplo a obra *Suizid und Zweierbeziehung* de Thomas Haenel [n.?).

---

<sup>292</sup>Gramary, Adrian. “A tragédia de Stefan Zweig” in: *Saúde Mental*, Vol. VII, n.º5, 2005, p. 43  
<[http://www.saude-mental.net/pdf/vol7\\_rev5\\_leituras2.pdf](http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev5_leituras2.pdf)> [Janeiro 2011]

<sup>293</sup>Dines, Alberto, *Tod im Paradies - Die Tragödie des Stefan Zweig*. Op. Cit.: «Zweig in seinem Abschiedsbrief – “Ehe ich aus freiem Willen und mit klaren Sinnen aus dem Leben scheide, drängt es mich eine letzte Pflicht zu erfüllen: diesem wundervollen Lande Brasilien innig zu danken, das mir und meiner Arbeit so gute und gastliche Rast gegeben. Mit jedem Tage habe ich dies Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich untergegangen ist und meine geistige Heimat Europa sich selber vernichtet. // Aber nach dem sechzigsten Jahren bedürfte es besonderer Kräfte um noch einmal völlig neu zu beginnen. Und die meinen sind durch die langen Jahren heimatlosen Wanderns erschöpft. So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschliessen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freunde und persönliche Freiheit! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus. Stefan Zweig Petropolis 22. II.1942», p. 480

Por outro lado, as formas de atingir o estado de desorientação que leva o sujeito a cometer o acto podem ser diferentes. No caso das obras em análise, Zweig, abordou a forma natural de perda de afecto, uma desorientação emocional profunda, mas sem o vício de drogas ou anti-depressivos. Já Rita Ferro e Simone de Beauvoir, escritoras mais contemporâneas, incluíram nas suas obras a menção de fármacos, como calmantes, remédios, soníferos, o ambiente hospitalar (de uma doença terminal como o sector de Oncologia), o nome dos fármacos, como *Librium* e *Nembutal*, de forma a revelar uma conduta quotidiana de uma mulher moderna que vive problemas emocionais profundos, dos quais não consegue deslindar sozinha as possíveis soluções. Embora o núcleo da questão seja diferente em cada obra, também em ambos estes casos é indicada a consulta a psicólogos e psiquiatras de modo a discutirem os assuntos «enterrados no subconsciente» por forma a serem verbalizadas emoções recalcadas e poderem por si próprias alcançar o resgate da sua personalidade.

Em *És Meu!* o acto de suicídio também não é concreto, mas aludido na carta: «Hoje, prestes a morrer às minhas próprias mãos, custa-me lembrar que já fui nova, bonita, generosa e alegre»<sup>294</sup>; mais adiante: «apenas incursões levianas ao faz-de-conta da loucura, eram já loucura, a mesma que me levou a matá-lo, a decidir matar-me e, nessa hora, a não sentir medo ou remorsos duma ou doutra coisa»<sup>295</sup>; e com justificações:

não será por cobardia social e muito menos por fobia às algemas que hoje mesmo tomarei pastilhas. [...] faço-o porque não posso viver sem ele, compreendes? [...] Perdão por não ter cedido ao que tanto me rogara? Não menina de bata branca: por tê-lo feito exclusivamente por mim. E por isso, compreendes, prefiro cem vezes a incerteza de me cruzar com o Lucas, no Céu ou no Inferno, à garantia de não mais encontrar um lugar onde, mais tarde ou mais cedo, seria banida. Peço-te portanto, exactamente no dia em que a notificação da sentença chegou à minha caixa do correio [...] A senhora nunca ouviu dizer que não se nega o último desejo a um moribundo?<sup>296</sup>

Existem assim semelhanças com a obra de Zweig, onde a autora da carta também prefere a morte à vida sem o seu filho, fruto da sua vida de paixão e a hora antes da morte, mais descrita do que em Rita Ferro; também é marcada pelo fragmentário insinuando um registo de semi-moribunda: «Já não consigo continuar a escrever... tenho a cabeça em água...[...] acho que me vou estender já. Talvez passe num instante, talvez o destino seja

---

<sup>294</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, Op. Cit., p. 17

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>296</sup> *Ibid.*, pp. 136-137

por uma vez bom para mim e já não tenha que ver quando levarem a criança.»<sup>297</sup>. Ao contrário da personagem de Rita Ferro, a mulher desconhecida não conseguiria morrer se o seu amado tivesse mostrado algum laivo de emoção relativamente a ela: «*Vou morrer sem que se dê por nada, pois lá longe nada sentirás. Se ficasses magoado com a minha morte, então não poderia morrer*»<sup>298</sup>. Por sua vez, *És Meu!* e *Mulher Destruída* apresentam semelhanças no modo como as personagens se propõem cometer o acto; em Simone de Beauvoir a protagonista diz que deseja morrer, mas não chega à prática apesar de ter tudo o que necessita numa gaveta, depreendendo que sejam comprimidos, como em Rita Ferro.

Estas autoras vão abordar o suicídio também em outros textos. Rita Ferro em *Não me Contes o Fim* (2005), numa diversificada teia onde se inclui o suicídio colectivo, o infanticídio e o aborto. Ao longo da obra de Simone de Beauvoir destaca-se uma análise mais aprofundada das questões da morte no ser humano, não só o ponto de vista do suicídio, mas a decadência do sujeito, a doença, as mudanças operadas pela velhice e pela enfermidade, o surgimento da morte no pensamento sem ela no entanto existir na realidade; uma descrição não só do próprio sujeito que sente a morte a aproximar-se, como os sentimentos dos outros entes próximos que com ele se relacionam. Por exemplo na obra *Une Morte très Douce* (1964) (*Uma Morte Suave*, 2008): «*Aquilo da Mamã, as suas ressurreições, e o nosso próprio conflito interior. Nessa corrida entre o sofrimento e a morte, desejávamos ardentemente que a segunda ocorresse primeiro*»<sup>299</sup>. Este modo de analisar a morte nas suas diferentes facetas, dando as perspectivas de diferentes personagens e transpondo-as depois no texto, enquadra-se na Literatura Moderna, sendo também um desses exemplos a obra *Lettre à ma Mère* (1974) (*Carta para Minha Mãe*, 2001), de Georges Simenon [1903-1989].

### 7.1.2. A Eutanásia

O termo eutanásia, proveniente do grego *euthanasia* (morte doce e fácil: *eu* (boa) e *tanatos* (morte)), pode ser definido em termos gerais como: «*a doutrina que permite a antecipação da morte de doentes incuráveis, para lhes poupar os sofrimentos de*

---

<sup>297</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., pp. 61-62

<sup>298</sup> *Ibid.* p. 61

<sup>299</sup> Beauvoir, Simone. *Uma morte suave*. (trad. Bénédicte Houart) 1ªed., Lisboa, Edições Cotovia, 2008, p. 90

agonia»<sup>300</sup>. Ao longo de séculos, e nas mais diversas culturas, a morte e o acto de morrer eram vistos como um fenómeno que acontecia aos humanos, o qual lhes era dirigido e não podiam controlar. Era o Destino dos humanos, independentemente da sua idade e condição. A evolução da medicina no mundo ocidental, e o facto da influência religiosa ter diminuído no século XX, permitiu que se tornasse pública a discussão sobre a ajuda no momento da morte<sup>301</sup>. O suicídio assistido é legal na Holanda, na Bélgica, no Luxemburgo e na Suíça<sup>302</sup>. Das associações que existem na Europa, para o apoio a doentes terminais que desejem morrer, destaca-se a *Dignitas* fundada em 1998 e sediada em Zurique. Em 2008 tinha 5.989 membros, dos quais 4.250 pertencentes à *Dignitas* na Suíça e 1739 à *Dignitas* da Alemanha, que abriu em Hanôver no ano 2005. Os seus membros são indivíduos de diferentes nacionalidades, e a associação ficou bem conhecida pela ajuda que presta a estrangeiros, vindos dos países em que a lei ainda não permite este acto<sup>303</sup>.

Assim sendo, a eutanásia é um assunto recente no mundo contemporâneo e as discussões sobre este assunto têm levantado muita polémica seja na área da Medicina seja na do Direito. Logo, para os bio-eticistas, considera-se eutanásia todas as situações em que existam as seguintes condições: a) a morte é intencionalmente provocada pelo agente, por meios directos (actos de comissão) ou indirectos (actos de omissão); b) existe evidência para o agente estar convicto de que o doente se encontra num estado de grande sofrimento ou de coma irreversível; c) a primeira motivação dos médicos para abreviar a vida do doente e terminar com o seu estado de sofrimento ou de coma irreversível e os meios utilizados para esse fim não causam maior dano ao doente do que este viria a ser vítima, caso o agente não interviesse; d) os meios utilizados para esse fim são os que causam menor sofrimento. Porém, segundo a lei da prática da medicina – o juramento de Hipócrates – é interdito aos médicos acelerar o processo de morte dos seus doentes, competindo-lhes aliviar o seu sofrimento pelo uso racional dos meios técnicos disponíveis para auxiliar a pessoa em estado terminal a concluir o seu ciclo de vida com a dignidade e liberdade possível<sup>304</sup>.

---

<sup>300</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa, Op. Cit.*, p. 707

<sup>301</sup> Santos, Laura Ferreira. *Ajudas-me a morrer? A morte assistida na cultura ocidental do século XXI*. 1ª ed., Lisboa, Editora Sextante, 2009, pp. 19-20.

<sup>302</sup> Mónica, M. Filomena. *A Morte*. 1ª ed., Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011, p. 60

<sup>303</sup> Santos, Laura Ferreira. *Op. Cit.*, pp. 89-91

<sup>304</sup> Reys, Lesseps «Eutanásia» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.11, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, p. 425



Em Portugal, actualmente «ajudar alguém a morrer é crime»<sup>305</sup>, punível pelo *Código Penal*. Seja como homicídio a pedido da vítima (artº. 134), como incitamento ou ajuda ao suicídio (artº. 135), por exposição ou abandono (artº. 138) e ainda proibida a propaganda ao suicídio (artº. 139).

Deste modo, é interessante focar os factores que levam uma pessoa a cometer este acto ou a desejar a morte sob esta forma. Das obras que abordam o assunto (como o livro recente de Maria Filomena Mónica<sup>305</sup>), a maioria debruça-se sobre a morte de um parente chegado a sofrer de doença terminal, sobre a agonia provocada pelos tratamentos intensivos, à agonia de prolongar a vida e a inoperância dos mesmos, e ainda sobre a incapacidade de agir de parentes, familiares e amigos perante a situação. A morte foi e será sempre um momento traumatizante para todos os envolvidos – para o que morre e para os que ficam vivos só com a sua memória. É de facto importante reflectir sobre o modo como queremos preservar a lembrança daquele que vai falecer e como este também deseja que os seus entes queridos se lembrem dele: não num estado cada vez mais degradado e irracional, como em certas doenças neuro-degenerativas por exemplo, mas como uma pessoa saudável e com vida.

É nesta perspectiva que a obra *És Meu!* retrata este polémico tema, como a protagonista o revela: «já que fracassara na única tarefa realmente difícil que me fora pedida até então, ou seja, a de tornar a morte do Lucas mais suave e confortável, imperceptível ou, idealmente, apetecível, deveria alegrar-me por saber que alguém desempenhava bem esse papel e lhe tornava a espera menos dura»<sup>306</sup>, por tal acção ser contrária à sua natureza. Também através de um diálogo com Lucas se demonstram os sentimentos do sujeito que vai falecer: «-Pareces cansado – disse, engolindo em seco. – Queres que te prepare alguma coisa? Uma canja, talvez?/ - Não. Apetece-me dormir e não acordar mais./ -Ora essa, e eu? Não tinhas saudades minhas? – brinquei./ - Nem isso podemos, já viste?/ - O quê? – perguntei despistada./ - Levar connosco as pessoas que amamos./ Guardei silêncio, arrepiada.»<sup>307</sup>. Também o facto de existirem crianças que vão perder o progenitor é mencionado nesta obra: «a cara do mais novo, a suster as lágrimas, a cara do mais velho, a chorar perdidamente, e a cara do do meio, tão parecida com a o pai, atirando-se a ele, rubro de raiva, aos soluços e aos socos: - Para que é que o pai me

---

<sup>305</sup> Mónica, M. Filomena. *Op. Cit.*, p. 60

<sup>306</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, *Op. Cit.*, p. 100

<sup>307</sup> *Ibid.* pp. 109-110

*disse? Para quê?»*<sup>308</sup>. Salienta-se ainda o facto do termo «eutanásia» nunca ser utilizado na obra até ao final, onde no último parágrafo aparece como um tom irónico, ao destinatário, pois o que se quer revelar não é o acto em si, mas os factores que desencadeiam a possibilidade dessa acção, que podem ser neste caso, dicotomicamente, tanto o ciúme doentio da protagonista como o amor pelo Lucas, seu marido.

## 7.2. O Amor

O amor, que pode ser definido como o sentimento que nos impele para o objecto dos nossos desejos. Tem na História da Cultura, tanto na Religião como na Literatura ou na Arte, a sua primazia. Ao longo da história da Humanidade o Amor esteve sempre presente quer nas boas como nas más memórias. Muitos foram os investigadores e estudiosos sobre o assunto, chegando a grande diversidade de resultados. A dificuldade numa análise deste tema provém do facto de: *«ter-mos de o apreender na sua elevação e como em constante progresso em direcção a si mesmo. Não é experiência que poderíamos pensar no que ela tem de já completamente realizado e de estático, o seu sentido torna-se patente no reconhecimento de uma exigência interior»*<sup>309</sup>. Só pode ser vivido através de um esforço de posse de si, numa passagem da presença dispersa para a presença reencontrada; logo, o maior benefício do amor é levar-nos até à interioridade do espírito, à uma interioridade pessoal. Esta é a base de uma das principais e antigas divisões do amor, o espiritual e o carnal, onde um é profundo, linear e íntimo, que só pode ser experimentado através de um compromisso que se projecta na totalidade, enquanto o outro é a busca de satisfações passageiras de forma descontínua.

O homem moderno reproduziu uma escala das variantes relativas a este sentimento primordial, o Amor. Deste modo, qualquer pessoa, actualmente, entende as diferentes distinções da ocorrência do sentimento: o amor maternal, amor filial, amor fraternal, amor romântico, amor conjugal, amor irreflectido ou à primeira vista (paixão), amor consumado (intimidade, paixão e compromisso), amor possessivo (monopolização da pessoa amada).

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>309</sup> Forest, Aimé. «Amor» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.2, Lisboa, Editorial Verbo, 1998, p. 588

É sobretudo através das relações íntimas, que se estudam os fenómenos de atracção interpessoal que desencadeia o estado amoroso. Assim sendo, existem diferentes mecanismos para os diferentes tipos de atracção entre os indivíduos; por outro lado, também a importância da sexualidade e da paixão nas relações é fundamental para separar os diferentes tipos de amor. Por isso, de acordo com Harold H. Kelley [1921-2003] (1983) os modelos de amor: «*consistem num conjunto articulado de noções a respeito das condições causais e da evolução temporal do amor, do modo como tais condições afectam e são afectadas pela própria interacção e/ou pelos acontecimentos exteriores*»<sup>310</sup>. Por conseguinte, Kelley propõe que se distingam três grandes modelos: o amor passionai, o amor pragmático e o amor altruísta, afirmando que a base do fundamento do primeiro é a necessidade do outro, do segundo é a confiança e a tolerância e no último, a preocupação e o cuidado com o outro.

Deste modo, seguindo Kelley, sugere-se que *Carta de uma Desconhecida*, por se tratar de uma vida de paixão que se iniciou na adolescência, se enquadra no amor passionai; *A Mulher Destruída* onde a protagonista após muitos anos de casamento confia no marido e lhe tolera a traição, não conseguindo, contudo suportar o peso emocional que advém desta decisão, pode ser inserido na categoria de amor pragmático; *És Meu!* por abordar um amor possessivo direcciona-se, por um lado, para o amor passionai, por outro para o amor altruísta – considerando os cuidados que a protagonista teve com o marido doente, e pelo dilema que enfrenta quanto ao cometimento de eutanásia.

Na análise das obras pode também verificar-se uma outra grande distinção. Em *Carta de uma Desconhecida*, o amor, mesmo que consumado, é vivido sempre de forma plena, alegre, fantasiosa como uma paixão o determina: «*Quando abri os olhos no escuro e te senti a meu lado, fiquei admirada por não vislumbrar as estrelas acima de mim de tal modo me sentia nos céus*»<sup>311</sup>. Em Simone de Beauvoir e Rita Ferro, o amor não se manifesta só de uma forma apaixonada, mas mais realista, sofrendo modificações ao longo do tempo de convivência relacional; e sobretudo a análise mais factual das nuances da sexualidade de um par: «*A paixão é uma emoção tão fecunda e grandiosa tão incandescente e tão poderosa que nem o vaivém sexual, esse movimento descarnador,*

---

<sup>310</sup> Vala, Jorge; Monteiro, M. Benedicta. *Psicologia do Amor*. 1ªed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 137

<sup>311</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., p. 39. Do original *Brief einer Unbekannten*: «*Wenn ich die Augen auftat im Dunkeln und Dich fühlte an meiner Seite, wunderte ich mich, daß nicht die Sterne über mir waren, so sehr fühlte ich Himmel.*» p. 56

*ardente e canibal, consegue saciar»*<sup>312</sup>. Mesmo o tempo despendido na relação sexual é revelado, para além do tipo de amante em que o sujeito amado se possa integrar: *«Isto, não sendo ele grande amante. Nunca lhe interessaram os aceleradores de prazer, não dava confiança nem às contradições nem às subtilezas da mulher, [...] e nunca improvisava: era à noite, era na cama, era ele por cima, era de luz apagada, eram dezassete minutos»*<sup>313</sup>. Surgem também as dificuldades na consumação do acto como indício de que algo vai mal na relação: *«Os lábios e as mãos de Maurício tocaram-me, suaves; a minha boca pousou na sua, deixei a mão deslizar por baixo do seu casaco do pijama. Subitamente, pôs-se de pé, repeliu-me com um sobressalto. Murmurei: - Desagrado-te tanto?/ - Tu és tonta, minha querida! Estou morto de cansaço. É o ar livre, a caminhada. Tenho necessidade de dormir»*<sup>314</sup>.

### 7.2.1. A Família

A família é um dos aspectos mais importantes na vida de um ser humano, que nasce, cresce e desenvolve-se no seio de uma, constituindo depois a sua própria família, e completando o ciclo quando cuida dos netos, a família dos seus filhos. Desta forma a sua definição pode abranger o conceito de uma forma restrita ou ampla. Entende-se por família o conjunto de todas as pessoas que vivem em comum sob o mesmo tecto, ou o conjunto de pessoas de relações de sangue, resultantes do vínculo do casamento, afinidade ou adopção<sup>315</sup>. Logo:

a família é histórica e socialmente, a primeira de todas as comunidades, porque mais espontânea e mais próxima dos homens concretos, e porque oriunda dos anseios e instintos mais intensos e profundos do ser humano. Os membros familiares, apesar de diferentes e portadores de uma individualidade própria, sentem-se pares de uma unidade moral, de tal forma que a felicidade ou a dor de um dos membros é sentida por todos os demais. O que normalmente os mobiliza para actos de entreaajuda e de solidariedade recíprocos.<sup>316</sup>

Para analisar a família nas obras é necessário, em primeiro lugar, descrever a situação da maternidade, pois em todas estas é referenciada de diferentes formas. Em

<sup>312</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, Op. Cit., p. 37

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>314</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruida*. Op. Cit., p.148. Do original *La femme rompue*: «les lèvres, les mains de Maurice [...] J'ai besoin de dormir.» p. 163

<sup>315</sup> *Dicionário da Língua Portuguesa*, Op. Cit., p. 731

<sup>316</sup> Hörster, Heinrich Ewald; Sottomayor, M. Clara; Pires, Manuel «Família» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.11, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, pp. 791-792

*Carta de uma Desconhecida*, a personagem é mãe solteira e, apesar de por isso se sentir excluída da sociedade, nunca mudaria a decisão por ter concebido por amor. No entanto, descreve bem a situação de tornar-se mãe num sistema de saúde discriminatório:

por isso tive de ir para a maternidade. Aí onde apenas se as pobres, as excluídas e esquecidas se arrastam na sua miséria, aí, no meio do rebotalho da miséria, aí foi dada à luz a criança, a tua criança. Aí, era de morrer: estranho, estranho, tudo era estranho, estranhas umas às outras as que arrastavam aí deixadas, a sós, cheias de ódio umas às outras, tocadas pela miséria, pela mesma dor no meio de uma enfermaria sombria, a tresandar a clorofórmio e a sangue, gritos e gemidos. Aquilo que a miséria tem de aguentar, a humilhação, [...] sofri com o cinismo dos jovens médicos que com um sorriso irónico arredavam dos lençóis da cama das indefesas e as apalpavam sob o falso rigor científico, sofri com a cobiça das enfermeiras – aí... aí se crucifica a vergonha de uma pessoa com o olhar e se flagela com a palavra. Apenas a papeleta com o nosso nome é o que resta de nós, porque o que está lá na cama é uma mera peça de carne a palpitar, tocadas por curiosas, objecto de apresentação a estudo - aí as mulheres não sabem, as mulheres que dão os filhos em casa do seu homem que as aguarda com ternura, não sabem o que é parir uma criança indefesa como numa bancada de laboratório.<sup>317</sup>

Em *És Meu!* e em *A Mulher Destruída* a perspectiva sobre a maternidade tem outro sentido, pois ambas mulheres estão casadas há muito tempo e já não têm a visão romântica do início do casamento, nem da maternidade. Na obra de Rita Ferro, a protagonista tem três filhos e só revela alguns pormenores da sua relação com eles, quando eles reconhecem e estranham as mudanças de comportamento da mãe, pois o foco do seu amor é o marido; ainda revela as emoções destes quando confrontados com a doença mortal do pai, mas não refere qual vai ser o seu destino após o seu acto suicida. Em Simone de Beauvoir a família foi o primado do casamento da protagonista, o seu projecto de vida ao longo dos anos de matrimónio. Porém, as suas duas filhas são muito diferentes e escolhem outro tipo de vida, que é discutido e avaliado entre ela e o marido; a disparidade de opiniões sobre a felicidade das filhas é outro dos elementos que vai perturbar ainda mais o conflito interior da personagem. É só no final, quando a filha Luciana lhe transmite a sua visão sobre a vida dos pais, que Mónica consegue entender as consequências das suas decisões para a vida familiar e escolhe, então o seu futuro, separando-se do seu passado, como uma nova aprendizagem, uma nova etapa de vida.

---

<sup>317</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., pp. 44-45. Do original *Briefe einer Unbekannten: «Eine woche [...] so mußte ich in die Gebärklinik. Dort, [...] Schlachthaus der Scham.»* p. 63-65

## 8. A representação do «eu» e do sentir feminino em Stefan Zweig, Simone de Beauvoir e Rita Ferro

De um modo geral todo o humano é um ser social, que interage com o mundo envolvente assumindo certos comportamentos e atitudes como resposta à acção directa ou indirecta dos outros. Assim, quando um indivíduo surge diante de outros, estes procuram adquirir informações sobre ele: estas podem ser de carácter socioeconómico global ou simplesmente físico (pela aparência), mas interessam-se sobretudo pela forma como o indivíduo se apresenta, o que pensa sobre si e sobre eles. Desta forma, quando uma pessoa está perante outra, no geral, há motivos que a levam a: «*mobilizar os seus actos de modo a veicular para os outros impressões que interessa ao indivíduo veicular*»<sup>318</sup> de forma a ganhar a sua confiança ou pelo contrário, afastar-se dela.

A narrativa epistolar funda-se na pressuposição do «*veículo-carta*», que consegue transpor a distância que existe entre o «eu» e o «tu», colocando-os em contacto, embora na realidade continue a existir o obstáculo do espaço, que limita a comunicação entre os dois sujeitos<sup>319</sup>. Contudo, o tipo de carta nas narrativas estudadas não se inserem neste contexto, pois a carta:

surge como uma estratégia discursiva que resulta da necessidade irreprimível de o eu se dirigir ao outro pela escrita, mas sem que esse gesto implique (ou aguarde) a resposta efectiva do destinatário. Aliás, a cena da escrita, nestes casos, sobrepõem-se, à cena da leitura, uma vez que a carta, mais do que exercer uma função comunicativa, é a modalidade encontrada para exprimir a interioridade de quem escreve.<sup>320</sup>

Desta forma o universo narrativo das cartas e do diário vai dar-nos uma imagem do mundo das personagens, onde estão inseridas, como se relacionam com o seu ambiente e como enfrentam esse mundo. Assim:

a imagem é a representação de uma realidade cultural através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilha ou que a propaga) revelam e traduzem o espaço cultural e ideológico no qual se situam. O imaginário social a que nos referimos está marcado – vemo-lo – por uma profunda bipolaridade:

---

<sup>318</sup> Goffman, Ervin. *Op. Cit.*, p. 14

<sup>319</sup> Silva, Manuela Parreira. «Para uma Teoria da Prática Epistolar Pessoana» *Op. Cit.*, p. 128

<sup>320</sup> Mergulhão, Teresa de Lurdes. *Vozes e Silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para jovens em Portugal*, Tese de Doutoramento em Estudos Literários, Especialidade em Literatura Comparada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008, p. 283

identidade versus alteridade, em que a alteridade é encarada como termo oposto e complementar à identidade. [...] O imaginário que estudamos é o teatro, o lugar onde se exprimem, de forma imagética (assumamos o jogo de palavras), isto é, com a ajuda de imagens, de representação, as formas (a literatura entre outras) como uma sociedade se vê, se define, se sonha.<sup>321</sup>

Por conseguinte, em *Carta de Uma Desconhecida*, apesar de a novela ter sido escrita por um autor, é bem descrito o mundo feminino no âmbito de uma paixão de adolescente, visível pelo rigor das palavras utilizadas e através da descrição das atitudes, comportamentos e emoções de uma jovem tímida demais para expressar o grande amor apaixonado: «observava-te, observava os teus hábitos, observava quem te visitava»<sup>322</sup>; «Achei que a ternura era só para mim e para mais ninguém e neste instante singular a mulher que existia em mim, a adolescente, acordou e tornou-se nesta mulher rendida a ti para sempre»<sup>323</sup>; «as pessoas à minha roda julgavam-me envergonhada, diziam que era tímida (defendera o meu segredo de dentes cerrados)»<sup>324</sup>; «a minha paixão por ti mantinha-se inalterável, era apenas diferente quanto ao meu corpo, quanto aos meus sentidos despertos: mais ardente, mais física, mais feminina»<sup>325</sup>.

Para além do amor, este universo feminino encontra-se repleto de emoções respeitantes ao físico, à sua imagem, a sentimentos de ciúme, posse, indecisão, solidão, medo, coragem dissimulada, pensamentos de crítica e julgamento mental direccionada ao mundo, a auto-punição, a ilusão e a falsidade, escondendo a sua verdadeira natureza dos outros, que facilmente culminam em estados de inércia, de lassidão e depressão. No que respeita à imagem física, a personagem de Zweig revela as transformações do seu corpo e dos seus comportamentos, mostrando algum orgulho por atrair o sexo oposto: «a criança tímida tornara-se uma mulher bonita, como vocês dizem, envolta em roupas caras e cercada por admiradores»<sup>326</sup>; em Rita Ferro e Simone de Beauvoir a auto-análise do

---

<sup>321</sup> Pageaux, Daniel-Henri, «Da Imagética ao Imaginário» in: *Compêndio de Literatura Comparada*. 1ªed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, pp. 133-164:136

<sup>322</sup> Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. Op. Cit., p. 16. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Ich beobachtete Dich, ich beobachte Deine Gewohnheiten, beobachtete de Menschen, die zu Dir kamen.» p. 22

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 18. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Ich glaubte, die Zärtlichkeit gelte nur mir, nur mir allein, und in dieser einen Sekunde war die Frau in mir, der Halbwüchsigen, erwacht und war diese Frau Dir für immer verfallen.» p. 25

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 30. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Die Menschen um mich vermeiten mich scheu, nannten mich schüchtern (ich hatte mein Geheimnis verbissen hinter den Zähnen).» p. 42

<sup>325</sup> *Ibid.*, pp. 29-30. Do original *Brief einer Unbekannten*: «Meine Leidenschaft [...] frauenhafter.» p. 42

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 51. Do original *Brief einer Unbekannten*: «aus dem scheuen Kinde war eine Frau geworden, schön, wie sie sagten, [...] Verehrern.» p. 73

corpo levada a cabo pelas protagonistas, não só revela as alterações resultantes do envelhecimento, como as comparações são feitas relativamente à imagem das rivais:

“Pois compra um fato de banho inteiro”. Eu sei, eu sabia: um pouco de celulite nas coxas, um bocadinho de barriga. Mas pensava que não se importasse. Quando a Luciana troçava das mãezonas em biquini, Maurício protestava: «E depois? Que te rala? O facto de envelhecermos não é razão para privarmos o corpo de ar e de sol». Quanto a mim, tenho necessidade de ar e de sol, o que não faz mal a ninguém. E, apesar de tudo – talvez por causa das lindas raparigas que frequentavam a praia – disse-me aquilo: «Compra um fato de banho inteiro». Aliás, não o comprei.<sup>327</sup>

E mais adiante: *«aceitando que perdera todo o encanto aos seus olhos, tornando-me feia, gorda, velha e indesejável e questionando tudo a meu respeito»*<sup>328</sup>; ou: *«E pior é que, nestas situações, a outra é sempre melhor: se é mais nova é invencível pela casca, se mais velha é imbatível pelo sumo»*<sup>329</sup>, *«era mais alta e magra do que me parecera pelas costas, [...], e apesar dos óculos escuros e da escandinava palidez pareceu-me tão bela e diáfana que me senti um esfregão»*<sup>330</sup>.

Os sentimentos de inferioridade revelam-se mais expressivos quando declarados por carta ou em anotações de diário, como em Simone de Beauvoir, demonstrando o lado inquisidor feminino que é colocado em evidência, expondo sentimentos e actos de natureza ciumenta, de crueldade, de hipocrisia, de fingimento, de agressividade camuflada, de ironia, de intolerância perante certas situações: *«Ela encarna tudo o que nos desagrada: o oportunismo, a petulância, o gosto do dinheiro, a paixão pelas aparências. Não tem qualquer ideia pessoal, não possui sensibilidade: curva-se às modas. Há tanto impudor e tanto exibicionismo na sua garridice que me pergunto mesmo se não será frígida»*<sup>331</sup>; ou ainda: *«Sim, podem considerá-la sedutora, mas sem reserva, é tudo falsidade. O sorrisinho de canto, a pequena inclinação da cabeça, essa maneira de bebera as palavras do interlocutor e, de repente, aquele gesto de atirar a cabeça para trás, as pérolas no sorriso belo. Mulher forte e, não obstante tão feminina»*<sup>332</sup>; resumindo: *«cenas, não. Mas sou desajeitada. Não sei me controlar, faço observações que o aborrecem. Tenho de evitá-lo, basta que ele demonstre uma opinião para que eu o contradiga, supondo que foi ela a*

<sup>327</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., p. 148. Do original *La femme rompue*: «Achète-toi donc un maillot d'une pièce [...] Je ne l'ai d'ailleurs pas acheté.» p. 191

<sup>328</sup> Ferro, Rita. *Ês Meu!*, Op. Cit., p. 62

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>331</sup> Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. Op. Cit., pp. 119-120. Do original *La femme rompue*: «Elle incarne tout [...] n'est pas frigide.» pp. 138-139

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 150-151. Do original *La femme rompue*: «Oui, on peut [...] si féminine.» p. 165



sugerir-lha»<sup>333</sup>; «podemos enganar-nos a este ponto sobre a vida! Será toda a gente assim tão cega, ou sou eu uma imbecil entre os imbecis? Não apenas uma imbecil. Mentia-me. Quanto me menti! Dizia-me que Noëllie não contava, que Maurício me preferia, sabendo perfeitamente que era falso»<sup>334</sup>; «é verdade que emagreci quatro quilos. Fizera Colette jurar que não lhe diria o estado em que me encontrara, mas tenho a certeza que ela lhe contou. Enfim!»<sup>335</sup> «Saberei quem sou? Poderei ser uma espécie de sanguessuga que se alimenta da vida dos outros: a de Maurício, das nossas filhas, de todos esses “infelizes” que pretendia auxiliar. Uma egoísta que se recusa a largar a presa [...] “quando se está tão baixo, o que há a fazer é um grande esforço para voltar acima”, disse Maria Lambert. Que estupidez! Pode sempre chegar-se mais baixo, e mais baixo, e ainda mais baixo. É um ponto sem fundo. Diz aquilo para se ver livre de mim [...] Está escuro, já não me vejo. E os outros, que vêem? Talvez algo hediondo. Conspiram na minha ausência.»<sup>336</sup>.

Através destes exemplos consegue-se perceber os meandros da mente feminina, preocupada com imagem pessoal e também a imagem que apresenta aos outros. Na demanda das suas verdades interiores, entra em conflito e não aguenta a pressão emocional; o esforço para manter as aparências diminui, mesmo tomando conhecimento que está a revelar aos outros a sua verdadeira natureza em demasia, demonstrada pela auto-crítica. Simone de Beauvoir apela aos sentidos da visão, do movimento, enquadrando o enredo numa imagem como se fosse uma fotografia, mesmo que esta não seja de beleza, mas é a realidade naquele instante. São capturados todos os instantes dessa representação geral da protagonista para os outros e para si própria. Culmina na anulação das imagens, ao relevar que já não vê, está tudo negro; uma fase necessária para a reconstrução de uma nova imagem criada agora, com mais consciência, a partir da verdade a que tanto apelara no passado: «Meu Deus! Uma vida pode ser tão simples, tão clara e decorrer tão suavemente quando tudo vai bem! E basta uma nuvem, descobrimos que é opaca, que nada se sabe sobre alguém, sobre nós mesmos ou sobre os outros: o que são, o que pensam, o que fazem, como nos vêem»<sup>337</sup>; «A maldade: é uma defesa, contra quê? Em todo o caso, não é a rapariga forte, radiosa que eu imaginava em Paris. Será que erre com as duas?

<sup>333</sup> Ibid., pp. 162-163. Do original *La femme rompue*: «Des scènes, non [...] lui a soufflé» p. 176

<sup>334</sup> Ibid., p. 217. Do original *La femme rompue*: «Peut-on se gourer [...] que c'était faux» p. 223

<sup>335</sup> Ibid., p. 221. Do original *La femme rompue*: «C'est vrai [...] Enfin!» p. 226

<sup>336</sup> Ibid., pp. 233-235. Do original *La femme rompue*: «Est-ce que je sais [...] derrière mon dos.» pp. 237-238

<sup>337</sup> Ibid., p. 246. Do original *La femme rompue*: «Mon Dieu! [...] ils vous voient.» p. 248

*Não, não! [...] – Como me vês? Olhou-me com espanto. – Quero dizer: que descrição farias de mim? – És muito francesa, muito soft (branda), como dizem aqui. Muito idealista também. Não tens defesas, é o teu único defeito. [...] à parte disso, és viva, alegre, encantadora. [...] Não sei, portanto. Não só ignoro como sou, mas como deveria ser. O branco e o negro confundem-se, o mundo é um magma e já não tenho contornos. Como viver sem acreditar em nada, sem acreditar em mim próprio?»<sup>338</sup>.*

Pode inferir-se que para Simone de Beauvoir: «*escrever possibilita criar uma realidade, ou ainda, realizar uma criação, sem abandonar a condição de estar imerso neste mundo*»<sup>339</sup>. A autora cria existências para as suas personagens que vivenciam os problemas comuns a todos nós, no quotidiano, envolvendo na sua busca pela solução, os conceitos filosóficos que acreditava, como o Existencialismo. A ficção era o espaço privilegiado para exibir a ética que pretendia divulgar no mundo, a que ela própria experimentava em si. Isto confere uma maior subjectividade ao texto, filosófica também, em que cada personagem atravessa: «*formas de estado-limite (morte, depressão), característicos da inadequação entre o para-si e o para-outrém, entre o “eu” e o “me”*»<sup>340</sup>. O monólogo é um convite ao leitor para se identificar com o sujeito, para identificar a passagem de uma natureza moral (normal) para uma existência de liberdade autêntica, que vai sendo desvelada pela imaginação, pela invenção, para além dos dualismos internos da razão.

Esta forma de ser no feminino demonstrada pela personagem Mónica, apela a uma tomada de consciência da mulher tradicional, inspirando uma mudança de comportamentos, de modo a criar uma consciência individual, autónoma e combativa – oposta ao que é normal para a época, que é a dependência e a submissão. Mesmo o projecto de vida cuidar das filhas e dar-lhes educação, foi colocado em causa pela crítica da própria filha que optou por outro caminho. Esta forma diferente de revelar o sentimento maternal – que coloca em pé de igualdade duas opiniões distintas sobre a vida das mulheres – é agilizada pela diferença de gerações (pais e filhos), mas depreende-se que tudo muda, tudo pode ser alterado, nada tem de ser sempre igual, o que de certa forma dá esperança às mulheres que lêem e se revêem na situação de Mónica.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 248-250. Do original *La femme rompue*: «*La méchanceté [...] ni à moi même?*» pp. 250-251

<sup>339</sup> Viana, Márcia Regina. «A Literatura e a Filosofia de Simone de Beauvoir» in: *Histórias, Imagens e Narrativas*. n.º 8, Abril 2009, <http://www.históriadaimagem.com.br>, p. 4

<sup>340</sup> Capeloa Gil, Isabel; Pimentel, Manuel Cândido. *Simone de Beauvoir: Olhares sobre a mulher e o feminino*. 1ª ed., Lisboa, Edições Nova Veja, 2010, p. 157

Rita Ferro, uma escritora contemporânea, revela em *És Meu!* uma grande destreza ao expressar a amplitude dos sentimentos que podem estar escondidos no interior feminino. O que se encontra dissimulado é descoberto um dia, mas pode continuar a ser escondido pela arte do fingimento da narradora, como a obra o revela. Perante situações extremas, como a existência de uma rival (imaginária neste caso), os instintos da protagonista dissimulados pelas aparências e anos de retoques na «fachada» dissolvem-se, e revelam-na como um verdadeiro monstro que os outros desconheciam. Enumerando: «Não sei por que raio mudei, assim, drasticamente, no dia em que fui com Lucas à feira escolher um robalo. Sei que foi a partir desse dia que dei pela existência de uma massa nova e independente a habitar-me, que vivia apesar de mim e que, começando a assustar-me, passou um dia para o outro a mandar na minha vida»<sup>341</sup>; «Desconfiada, como sempre fui, de que toda a retracção acaba, mais tarde ou mais cedo, por nos ser debitada, evitava pedir desculpa para fugir à desprezível factura; mas tentava, depois das cenas, tornar-me invisível. Era, fui sempre colérica, mas, pouco a pouco, lá aprendi a controlar as minhas ganas de investir sobre os outros com murros, arremessos ou massacres verbais quando me tocavam, ao de leve, no orgulho»<sup>342</sup>; «a minha perturbação sempre existiu, embora adormecida, certamente embalada por uma vida cómoda e burguesa. [...] Tudo – amor, sexo, ódio, dádiva, graça, até os milagres – pode ser menos intenso do que aquilo que, durante uma paixão ou uma insónia, conseguimos imaginar»<sup>343</sup>; «penso que nunca um desconhecido me mereceu uma reacção violenta; quando muito, [...], num dia mau, posso ser rude, cínica, fria ou decepcionante; mas com alguém com quem tenha inconscientemente, estabelecido um laço de qualquer espécie – de amor, amizade ou ternura – posso tornar-me temível, pois sempre que uma injustiça me apanha desprevenida a minha tendência é confundir decepção que me causa aquela pessoa muito próxima, com todo o historial de esperanças, carinhos e cuidados que a mesma já me mereceu. É então que detono como uma bomba e desabo sobre os outros a minha fúria homicida»<sup>344</sup>.

Os sentimentos instintivos da protagonista são tão intensos que chega a nomeá-los – um «bicho» que vive nela, como se fosse um «animal de estimação» que necessita dos mesmos cuidados, senão perderia o seu controle: «foi a consciência de que teria de

<sup>341</sup> Ferro, Rita. *És Meu!*, Op. Cit., p. 30

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>343</sup> *Ibid.*, pp. 36-37

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 44

*abandonar este mundo o mais depressa possível, antes que o meu animal de estimação, já acordado, voltasse a fazer vítimas»*<sup>345</sup>. Este facto imaginário, assim como o ciúme doentio por uma rival imaginária servem, por um lado, para expor a sua natureza interior sem os malabarismos da mente dualista e, por outro, para o destinatário da carta/o leitor, melhor entenderem a violência das suas emoções – permitindo ao público que visualizasse um animal, uma fera selvagem.

A dimensão da incursão da personagem ao seu «eu» interior e verdadeiro, culmina na auto-análise discursiva: *«Há muito, aliás, deixei de ser verdadeira, e se finjo é para que não me abandonem: tenho medo da solidão e prefiro, apesar de tudo, viver com os meus carrascos [...] sou capaz de baixezas [...] sou hipócrita [...] sou mesquinha [...] sou agarrada [...] horrível [...] sou falsa [...] sou cobarde [...] sou interesseira [...] sou tremendamente narcísica [...] sou altiva, selectiva e arrogante [...] sou parva [...] A troça, esse cativante réptil de cartola que tanto pode nascer da inteligência e da exigência coma da presunção ou da frustração, é por elas alimentada no sentido do mal e manifesta-se em mim como um tique»*<sup>346</sup>.

Neste exame de consciência a personagem reconhece que o mundo social das aparências fez com que alterasse o seu comportamento ao longo do tempo e remetesse para os confins do seu interior a sua verdadeira natureza; esta não foi domada, mas simplesmente escondida:

fui-me degradando e corrompendo com os tempos, quase sem dar por isso, e se bem que por cobardia social não tenha, publicamente, agido contra ninguém, não sou grande em nada e fui requintando os meus defeitos de carácter. [...] Com a troça e o cinismo urbano a impedirem-me de admirar seja quem for, tenho poucos modelos e são raras as pessoas que respeito. Mas acredita: quando prezo alguém pela grandeza ou renúncia que é capaz, [...] em contraste com a pobreza e a fanfarra das minhas suspeitas virtudes.<sup>347</sup>

Revela assim todo um conjunto de ilusões e mudanças que a pressão civilizacional da sociedade exerce sobre o indivíduo, levando-o a alterar o seu padrão de comportamento natural, para algo simulado e falso, chegando um dia a um estado que já não reconhece o que é em si verdadeiro ou não.

Esta pressão da comunidade sobre o indivíduo sempre existiu e existirá, pois é inerente ao processo de socialização, uma vez que: *«enquanto seres humanos, somos*

---

<sup>345</sup> Ibid., p. 54

<sup>346</sup> Ibid. pp. 78-82

<sup>347</sup> Ibid. pp. 84-85

*criaturas sujeitas a impulsos variáveis, com energias e humores susceptíveis de mudarem de um momento para o outro. Enquanto personagens perante uma audiência, todavia, não podemos permitir-nos a altos e baixos»*<sup>348</sup>. Ao nível do indivíduo, pode também referir-se que, através de uma disciplina social: *«a máscara de uma atitude pode, portanto, ser firmemente mantida, a partir de dentro»*<sup>349</sup>.

Tanto as obras de Simone de Beauvoir como de Rita Ferro demonstram as máscaras que as mulheres têm de usar na sociedade em que se inserem, onde as emoções distorcidas prevalecem sobre as reais, tornando o imaginário, o ideal que as mulheres desejam atingir, em algo de efémero e falso. A realidade é em tudo diferente, e só através de uma crise emocional profunda se abre uma brecha nesta máscara de pedra, na *«fachada»*, permitindo desvelar a mulher que está no seu interior. Esta, ao ser trazida à luz do conhecimento, é agora distante e muito diferente da máscara que usara ao longo dos anos de integração social. Como refere Erving Goffman [1922-1982]:

Nas sociedades ocidentais, por toda a parte, tende a afirmar-se uma linguagem comportamental informal ou de bastidores e uma outra linguagem comportamental, característica dos momentos em que é representado certo desempenho. A linguagem dos bastidores inclui um tratamento recíproco pelo primeiro nome, a tomada colectiva de decisões, a irreverência, [...] a utilização de “gíria” ou modo de falar “ordinário”, a descontração da postura sentada ou erecta, as brincadeiras trocistas ou agressivas, [...]. A linguagem de encenação da fachada poderá definir-se pela ausência de (e em certo sentido contraste em relação) a tudo isto. Em termos gerais, por conseguinte, o comportamento dos bastidores caracteriza-se por permitir pequenos gestos que facilmente seriam tomados como actos simbólicos de intimidade e falta de respeito pelos demais presentes, [...] o comportamento dos bastidores possui aquilo a que os psicólogos chamariam um carácter “regressivo”.<sup>350</sup>

Este comportamento de bastidores engloba os modos de comportamento que as três protagonistas das obras estudadas exibem – quando espiavam, observavam às escondidas o sujeito amado, sem a permissão deste e sem o seu conhecimento. Nos casos em que estes tomavam conhecimento disso, elas fugiram ao assunto ou tornaram-se agressivas, desconcertando o sujeito amado. Só em Stefan Zweig a figura feminina nunca foi descoberta: a carta é a única revelação sobre a sua vida de bastidores; ao nunca ter sido reconhecida, afirma-se a ausência de intimidade entre eles.

---

<sup>348</sup> Goffman, Ervin. *Op. Cit.*, p. 72

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 154

## Conclusão

A leitura e análise comparativa das obras seleccionadas para a realização deste estudo que agora termina, permitiram evidenciar a orientação intimista e confidente de que ambas formas – a carta e o diário – comungam na expressão literária a nível mundial. Esta tendência sinaliza a gradual importância da voz interior do «eu», que se traduz pela centralidade na primeira pessoa nas narrativas prevalecendo o processo autodiegético, o que leva a uma expansão da subjectividade enunciativa.

A carta enviada a um destinatário ausente e sem direito a resposta, bem como o registo diário, comungam na confissão de um «eu», que se projecta na superfície textual, com poucos constrangimentos e que, perante um leitor mudo, configuram um silêncio que direcciona para o questionamento interior e para a reflexão. Conferem um pacto de cumplicidade leitor-escritor e uma nova dimensão de comunhão empática entre os leitores e as personagens da narrativa, pois a incomunicabilidade é comum nas sociedades actuais, gerando a angústia e a solidão do homem moderno.

A novela epistolar revela uma maior intensidade psicológica, pela breve forma como os episódios são narrados, focando os aspectos principais devidamente enquadrados no tempo e no espaço, que desencadearam o processo de descontrolo emocional, culminando com o duplo final trágico, da morte e do eterno não-reconhecimento. No entanto, o romance epistolar permite enquadrar na acção mais referências para a justificação da epístola, conferindo maior complexidade e densidade psicológica à personagem principal. O romance diarístico é o expoente da subjectividade, não tanto pela reflexão da personagem (pois esta não tem o distanciamento temporal requisito para a introspecção), mas o relato sequencial das informações e dos seus estados de ânimo ao pormenor, permitem que o leitor entre em cena e presencie as orientações por ela tomadas.

As obras destacam o protagonismo de personagens femininas as quais, acompanhando a evolução das sociedades em que se inserem - a alemã, a parisiense e a portuguesa com as novas tendências da vida em democracia, e sociedades mais justas e igualitárias; assumem a dupla condição de mulheres e de seres em crescimento interior, em evolução, ao expressar nos seus discursos plurais as inquietações psico-emotivas de ordem relacional e existencial, consequentes das circunstâncias da vida de cada uma.

Embora em circunstâncias díspares, as manifestações dos sentimentos e emoções são semelhantes nos diferentes sujeitos femininos, o que direcciona para uma generalidade

dos processos que desencadeiam a revelação dos sentimentos a nível interior e mental. Provam que os níveis complexos do «eu» tendem a encobrir os mais simples, e que quando se mergulha nas profundezas da mente consciente, pela introspecção, se descobre um aglomerado de imagens e informações diferentes, contudo, iguais perante determinadas situações sociais.

A dificuldade que as personagens femininas exibem em comunicar e entender o mundo envolvente, perante situações do foro emocional, reflecte-se nas indecisões, inseguranças, seja pela constante auto-crítica, seja pela crítica direccionada aos outros e a esse universo; pelo descontrolo emocional, pelas emoções extremas. Desespero e na solidão são transmitidos pelo registo das linguagens utilizados, pelo recurso a pontuação, metáforas e imagens, pela forma directa com que descrevem as incursões ao seu passado para revelar a origem de determinadas facetas das respectivas personalidades actuais.

Estas individualidades femininas complexas revestem-se de máscaras, de dissimulação e fingimento, que permitem esconder um excesso de sensibilidade emocional perante as agressões do quotidiano, em principal no que respeita às acções dos seus amados e familiares, dificultando a compreensão dos outros e a de si própria.

A forma epistolar que tomou no passado uma função didáctica, ainda está presente nas obras contemporâneas. Isto pode ser verificado tanto em Stefan Zweig, como em Rita Ferro, pois ambas cartas propõem ao leitor a reflexão sobre temas como o suicídio, as vivências no feminino em situações como a maternidade sendo solteira, nas relações íntimas do casal, a dificuldade de entendimento nas relações interpessoais, no quotidiano de um casamento duradouro, nas causas profundas do cometimento da eutanásia e do suicídio. Por sua vez, o registo diário em narrativa da ficção de Simone de Beauvoir traz como missão informar e orientar o público feminino, que se vê numa situação de casamento tradicional onde exista infidelidade, oferecendo novas soluções de maior liberdade e autonomia individual, dando uma alternativa à submissão como resposta comum da mulher.

A diversidade de culturas expressando a uma só voz, através do discurso no feminino, onde explanam o seu sentido da vida e as suas vivências emocionais, permitem afirmar que, embora já seja considerável o património literário neste âmbito, existe ainda um vasto mundo ficcional por desvendar. A evolução das sociedades, enquadrando novos valores, oferece novas soluções com maior dignidade e autonomia para a mulher. Novos

espaços de afectos e de descobertas que também direccionam a evolução da narrativa epistolar e diarística enriquecendo-a enquanto património cultural universal.



## Bibliografia

### *Corpus*

Beauvoir, Simone. *A Mulher Destruída*. (Trad. Olga Gonçalves). Biblioteca Universal Unibolso, vol.91. Lisboa: Livros Unibolso, s/d (s/ed)

----- *La Femme Rompue*. Barcelona: Ed. Gallimard, 2009 (1ª.)

Ferro, Rita. *És Meu!*, Lisboa: Dom Quixote, 2003 (1ª.)

Zweig, S. *Carta de uma desconhecida*. (Trad. Fernando Ribeiro), Lisboa: Esfera dos Livros, 2008 (1ª.)

----- *Briefe einer Unbekannten*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007 (10ª.)

### Obras de Constelação

Beauvoir, Simone. *Memórias de Uma Menina Bem-Comportada*. (Trad. Maria João Remy Freire) Amadora: Livraria Bertrand, 1975

----- *O Segundo Sexo*. (Trad. Trad. Sérgio Milliet ), Vol.2, Venda Nova: Ed. Bertrand, 1987 (2ª.)

----- *Uma Morte Suave*. (Trad. Bénédicte Houart) Lisboa: Edições Cotovia, 2008 (1ª.)

----- *A Convidada*. (Trad. Miguel Serras Pereira) Lisboa: Editora Dom Quixote, 1989 (1ª.)

----- *L'Invitée*. France: Ed. Gallimard, 2008 (1ª.)

----- *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*. (Trad. Mário Matos), Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2008 (1ª.)

----- *A Cerimónia do Adeus: seguido de Conversas com Jean-Paul Sartre: Agosto-Setembro de 1974*. (Trad. Helena Leonor M. dos Santos), Venda Nova: Bertrand, 1991 (2ª.)

----- *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre, Août – Septembre, 1974*. France: Gallimard, 2008 (1ª.)

----- *Tous les Hommes sont Mortels*. France: Gallimard, 1992 (1ª.)

----- *A Força das Coisas*. (Trad. Amélia Petinga e Manuel Castro Caldas), Amadora: Ed. Bertrand, 1978 (1ª.)

Ferreira, Vergílio. *Carta ao Futuro*. Lisboa, Portugal, 1966 (2ª.)

- Ferreira, vergílio. *Cartas a Sandra*. Lisboa: Bertrand, 1966 (2ª.)
- Ferro, Rita. *Nó na Garganta*. Lisboa: Contexto, 1990 (1ª.)
- *Por Instinto*. Lisboa: Notícias, 2001 (4ª.)
- *Não me Contes o Fim*. Lisboa: Leya, SA, 2009 (1ª.)
- e Gautier, Marta. *Desculpe lá, Mãe*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998
- Ferro, Mafalda; Ferro, Rita. *Retrato de uma Família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999 (1ª.)
- Laclos, Choderlos. *As Ligações Perigosas*. (Trad. João Pedro de Andrade e Alfredo Amorim). Espanha: Impresa publishing, 2010 (1ª.)
- Simenon, Georges. *Carta para minha mãe*. (Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo). Lisboa: Cotovia, 2001 (1ª.)
- *Lettre à ma mère*. Paris: Livres de Poche, 2009 (1ª.)
- Vieira, Alice et al. *13 gotas ao deitar*. Lisboa: Oficina do Livro, 2009 (1ª.)
- Vieira, Alice et al. *Chocolate- Histórias para ler e chorar por mais*. Lisboa: Oficina do Livro, 2010 (1ª.)
- Zweig, Stefan. *Confusão de Sentimentos*. (Trad. Alice Ogando) Porto: Livraria Civilização, 1976 (12º.)
- *Meisternovellen*. Austria, S. Fischer Verlag, 1973.
- *Verwirrung der Gefühle*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2009 (22ª.)
- *Os Construtores do Mundo - Três Poetas da Própria Existência- Casanova, Stendhal, Tolstoi* (Trad. Alice Ogando) Porto: Livraria Civilização, 1958 (4ª.)
- *Os Construtores do Mundo - Três Mestres (Balzac, Dickens e Dostoiewsky)* (trad. Alice Ogando) Porto: Livraria Civilização, 1938 (1ª.)
- *O Combate com o Demónio – Holderlin, Kleist, Nietzsche* (Trad. Alice Ogando) Porto: Livraria Civilização, 1955 (4ª.)
- *Brasil País do Futuro*. (Trad. Odilon Gallotti) Porto: Livraria Civilização, 1943 (2ª.)
- *Brasilien Ein Land der Zukunft*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981 (s/ed).
- *O Mundo de Ontem: recordações de um europeu* (Trad. Gabriela Fragoso), Lisboa: Assírio e Alvim, 2005
- *Die Welt von Gestern- Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2010 (38ª.)

- *Phantastische Nacht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2009 (20<sup>a</sup>.)
- *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (Trad. Fernando Ribeiro). Lisboa: Editora A Esfera dos Livros, 2008 (1<sup>a</sup>.).
- *Ungeduld des Herzens*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2004 (32<sup>a</sup>.)
- *Amok suivi de Lettre d'une Inconnue*. (Trad. Alzir Hella, Olivier Bournac) Paris: Le Livre de Poche, 2010 (19<sup>a</sup>.)
- *Un Soupçon légitime*. (Trad. Baptiste Touverey) Paris: Grasset & Fasquelle, 2011 (1<sup>a</sup>.)
- *Le Voyage dans le Passé*. (Trad. Baptiste Touverey) Paris: Grasset & Fasquelle, 2010 (3<sup>a</sup>.)
- *Um Coração Destroçado*. (Trad. Campos Monteiro. Filho) Porto: Livraria Civilização, 1976 (12<sup>a</sup>.)
- *O Medo* (Trad. Alice Ogando) Porto: Livraria Civilização, 1965 (10<sup>a</sup>.)
- *Angst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2009 (15<sup>a</sup>.)

## Sobre os autores – crítica e biográfica

- Barbas, Helena. «O dia do Robalo: Um grande romance de amor e morte de Rita Ferro» in: *Expresso*, edição n.º1595, Lisboa, Novembro de 2003
- Beck, Knut; Berlin, Jeffrey; Weschenbach-Feggeler, Natascha. *Stefan Zweig, Briefe, 1897-1914*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1995 (1ª.)
- Bigotte Chorão, João. *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Editorial Verbo, 1999
- Capelo Gil, Isabel; Pimentel, Manuel Cândido. *Simone de Beauvoir: Olhares sobre a mulher e o feminino*. Lisboa, Edições Nova Veja, 2010 (1ª.)
- Deguy, Jacques; Beauvoir, Sylvie. *Simone de Beauvoir – Écrire la Liberté*. France: Gallimard, 2008 (1ª.)
- Dines, Alberto. *Morte no Paraíso - A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro, Círculo de Leitores, 2004 (3ª.)
- *Tod im Paradies, Die Tragödie des Stefan Zweig*. (Trad. Marlen Eckl) Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 2006 (1ª.)
- Fauconnier, Bernard. «Sartre et Beauvoir: le dialogue infini», in: *Le Magazine Littéraire*, n.º. 471, Janvier 2008, pp. 42-43
- «Amours nécessaires/contingentes» in: « Sartre et Beauvoir: le dialogue infini », *Le Magazine Littéraire*, n.º. 471, Janvier 2008, p. 43
- Galster, Ingrid. *Beauvoir dans tous ses états*. Paris: Tallandier, 2007 (1ª.)
- Groult, Benoîte, «Le combat pour les femmes », in: *Le Magazine Littéraire*, n.º. 471, Janvier 2008, p. 49
- Kristeva, Julia. «Aux risques de la liberté », in: *Le Magazine Littéraire*, n.º. 471, Janvier 2008, p. 58-59
- Lacroix, Alexis. «Freud, la statue du Commandeur », in: *Le Magazine Littéraire*, n.º. 486, Paris, 2009, pp. 72-73
- Lafaye, Jean-Jacques. *O Porvir da nostalgia - Uma vida de Stefan Zweig*. (Trad. Clara d'Ovar), Porto: Campo das Letras (1ª.)
- Magee, Bryan. *História da Filosofia*. (Trad. Ana Maria Pinto da Silva) Singapura, Civilização Editora, 1999 (2ª.)
- Moi, Toril. *Simone de Beauvoir – Conflits d'une Intellectuelle*. Paris: Diderot éditeur, Arts et Sciences, 1995 (1ª.)

- Tunner, Erika. «Au malheur des dames, au bonheur des lectrices», in: *Le Magazine Littéraire*, n°. 486, Paris, Maio 2009, p. 74.
- Killy, Walter, Vierhaus, Rudolf. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, band 10 (Thibaut-Zycha). München, K. G. Saur, 1999
- Lacroix, Alexis. «Il faut se défaire de tout espoir» in: *Le Magazine Littéraire*, n°. 486, Maio 2009, p. 68
- Matuschek, Oliver. *Stefan Zweig: Drei Leben Eine Biographie*. Frankfurt: Verlag, 2006.
- Müller, Hartmut. *Stefan Zweig*. Hamburg: Verlag, 2008.
- Ribeiro, Fernando. «A “Carta” de Stefan Zweig, da voz outra ou como do velho se faz novo» in: *Faces de Eva*, n.º21, Edições Colibri/ Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp.79-80
- Richard, Lionel. «Chronologie» in: *Le Magazine Littéraire*. n°. 486, Maio 2009, p.56
- Romero, Christiane. *Simone de Beauvoir*. Minho, Circulo de leitores, 1999

#### **Fílmica:**

- Back, Sylvio (realizador), *Zweig, a morte em cena* (Rio de Janeiro, Usyna de Kyno, 1995), documentário de 43 min. (Trad. Manuel Bandeira).
- Back, Sylvio (realizador) *Lost Zweig - Os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Actores principais, Rüdiger Vogler, Denise Weinberg, Ruth Reiser, baseado no romance *Morte no Paraíso* por Alberto Dines, legendas de Videolar, 2003
- Bouhnik, Laurent. *24 heures de la vie d'une femme*. Video France Télévisions Distribution, 2003, 1h45min
- Burnier, Michel Antoine. «Simone de Beauvoir» in: *Simone de Beauvoir, une femme actuelle (Eine moderne frau)*. Dominique Gros (realizador), DVD Arte France Développement, Les films d'Ici, INA, 2007, 52min.
- Deguy, Marie Armelle, «Simone Beauvoir» in : *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Dominique Gros (realizador), Arte France, Les Films d'Ici, Ina, 2007.
- Frears, Stephen (realizador). *Ligações Perigosas*. E.U.A., Warner Bros., 1988, 119 min.
- Gros, Dominique. *Simone de Beauvoir - une femme actuelle*. DVD Arte France, 2008, 147 min.
- Lanzmann, Claude in: *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Dominique Gros (realizador), Arte France, Les Films d'Ici, Ina, 2007.
- Mourão, Gonçalo (realizador), *Casos da Vida- O Pedido*. Lisboa: Fealmar, 2008, 90 min. (minissérie, 1ª Temporada TVI)

- Ophüls, Max (realizador). *Carta de uma Desconhecida*. Costa Castelo Lopes, 2007 (actores principais, Joan Fontaine e Louis Jourdan), John Hauseman (produtor), argumento de Howard Koch e Max Ophüls, (Trad. Francisco Marques/ Storyline), 87min, dolby digital, Pal 4:3.
- Rowley, Hazel, in: *Simone de Beauvoir une femme actuelle*. Dominique Gros (realizador), Arte France ,Les Films d'Ici, Ina, 2007.
- Schroder, Henriques (realizador). *Simone de Beauvoir, Arquivo N, 3 de 3RV*, produção de Maria Beatriz Mussnich, Ali Kamel da Central Globo de Jornalismo (documentação), TV Globo, 2009

#### Internet:

- Barcellos, Sérgio da Silva. *Armadilhas para a narrativa - Estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. (dissertação de Mestrado), Rio de Janeiro, Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004 <[http://www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350\\_04\\_cap\\_05.pdf](http://www.2dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210350_04_cap_05.pdf)> [Dezembro 2010]
- Bentes, Lenita, «Os efeitos do Exílio e a Patologia do Ato em Stefan Zweig» in: <[http://www.fundamentalpsychopathology.org/8\\_cong\\_anais/MR\\_397b.pdf](http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_397b.pdf)> Brasil, Bento, Joaquim R. *Diário de Vergílio Ferreira: Ficcionalidade, "Intimismo"*, Cronologia. s/d. <[http://www.ipv.pt/millennium/arq4\\_bnt2.htm](http://www.ipv.pt/millennium/arq4_bnt2.htm)> [Abril 2011]
- Cardinali, Andreia. «Rita Ferro explica: “A escrita não é um ofício lúdico, solitário e obsessivo”» in: *Caras*, 2009. (<http://aeiou.caras.pt/rita-ferro-explica-a-escrita-nao-e-um-oficio-ludico-e-solitario-e-obsessivo=f2544>) [Fevereiro 2011]
- Dines, Alberto. «Stefan Zweig: um pacifista como Freud» in: <http://www.comciencia.br>, (s/d), [Março 2011]
- Gramary, Adrian. «A tragédia de Stefan Zweig» in: *Saúde Mental*, Vol. VII, n.º5, 2005, p. 43 <[http://www.saude-mental.net/pdf/vol7\\_rev5\\_leituras2.pdf](http://www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev5_leituras2.pdf)> [Janeiro 2011]
- Mergulhão, Teresa. «O Discurso Epistolar em *Julie* ou *La Nouvelle Heloise* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade». Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 6, Évora, 2001. <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada>> [Abril 2011]
- Moreira Rato, Conceição. «Uma pedrada no Charco» in: *Olá!*, p. 20 <<http://ritaferro.net/entrevista/fotos/6.jpg>> [Fevereiro 2011].
- «Rita Ferro - Uma Pedrada no Charco» in: *Ola!* p. 20 <<http://www.actofalhado.com>> [Março 2011]
- Stocker, Maria Manuel. «Ainda não me deu para escrever sobre Andróides» in: *Independente*, 2000 (<http://ritaferro.net/entrevista/fotos/3.jpg>) [Fevereiro 2011].

Viana, Márcia Regina. «A Literatura e a filosofia de Simone de Beauvoir», in: *História, imagem e narrativas*, n.º. 8, Abril 2009, <<http://www.históriadaimagem.com.br>>, p. 4

<<http://www.simonebeauvoir.kit.net>> [Março 2011]

<<http://ritaferro.net/IndexMenu.html>> [Fevereiro 2011]

<<http://fernanda-decastro.blogspot.com>> [Fevereiro 2011]

<[http://www.oilpaintinghk.com/art/oil\\_paintings\\_44867.html](http://www.oilpaintinghk.com/art/oil_paintings_44867.html)>

## Bibliografia Teórica

- Aguar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 2002, (8ª.)
- e Bigotte Chorão, João, «Diário» in: *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*, vol.9. Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1998, pp.208-209
- Baird, Robert M.; Rosenbaum, Stuart E. *Eutanásia – As Questões Morais* (Trad. Artur Lopes Cardoso). Venda Nova: Bertrand Editora, 1977 (1ª.)
- Barbas, Helena. «Qualia em Proust-sensações e autoconsciência», in: *Espaço e Linguagem em Proust e Kafka*, Universidade Nova de Lisboa: 2003, pp. 1-20;
- Beck, Knut et al. *Stefan Zweig, Briefe 1897-1914*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1995 (1ª.)
- *Stefan Zweig, Briefe 1914-1919*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1998 (1ª.)
- Bigotte Chorão, Mário.«Morte» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.20, Editorial Verbo, Lisboa, 2001
- Bigotte Chorão, João. *Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura*, vol.9. Edição Século XXI, Lisboa, Editorial Verbo, 1998.
- Brunel, Pierre; Chevrel, Yves. *Compêndio de Literatura Comparada* (Trad. Maria do Rosário Monteiro) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004 (1ª.)
- Buisine, Alan. *Object – Proust et ses Lettres*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983 (1ª.)
- Cabral, Roque. «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, p.736
- Calas, Frédéric. *Le Roman Épistolaire*. Paris, Editions Nathan, 1996.

- Chevalier, Jean; Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. (Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra). Editora Teorema, Lisboa, 1982 (1ª.)
- Chardin, Philippe. «Temática Comparatista» in: *Compêndio de Literatura Comparada*, (Trad. Maria do Rosário Monteiro) Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, (1ª) pp. 167-228
- Cordeiro, Cristina Robalo. *Lógica do Incerto, introdução à teoria da novela*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001 (1ª.)
- Costa, Fernanda Gil. *Literatura Alemã I*. Lisboa, Universidade Aberta, 1998
- Damásio, António. *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Coleção Temas e Debates. Maia: Círculo de Leitores, 2010 (1ª.)
- Ditz, Toby L., «Formative ventures: eighteenth-century commercial letters and the articulation of experience» in: *Epistolary Selves, Letters and letters –writers 1600-1945*, England, Ashgate, p. 65.
- Dumortier, J.-L.; Plazanet, Fr. *Le récit – L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture*. Belgique: A. de Boeck Duculot, 1980 (1ª.)
- Durkeim, Émile. *Le Suicide*. Paris: Payot & Rivages, 2011 (1ª.)
- *O Suicídio*. (trad. Luz Cary, Margarida Garrido e J.Vasconcelos Esteves) Lisboa: Presença, 1987 (4ª.)
- Earle, Rebecca. *Epistolary Selves: letters and letters-writers, 1600-1945*. England: Ashgate Publishing Company, 1999 (s/ed)
- Felipe, Donzília «Fiabilidade da Informação na Internet» in: *Disciplina Media Alemãs*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2009, pp.6-11
- Forest, Aimé. «Amor» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.2, Lisboa, Editorial Verbo, 1998, p. 588
- Frasquilho, Maria Antónia, Guerreiro, Diogo, IV. *Stress, Depressão e Suicídio*, Lisboa: Coisas de Ler, 2009 (1ª.)
- Freud, Sigmund. *Luto e Melancolia*. (1917). Apud. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (VVAA) Edição Standart Brasileira, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976
- Genette, Gérard. *Discurso da Narrativa*. (Trad. Fernando Cabral Martins), Lisboa: Editora Arcádia, 1979 (1ª.)
- Giddens, Anthony. *O Mundo na Era da Globalização* (Trad. Saul Barata). Lisboa: Presença, 2006 (6ª.)
- Goffman, Ervin. *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. (Trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1993 (1ª.)



- Goldenstein, J.-P. *Le Roman, Initiation à une Lecture Méthodique de la Fiction Narrative*. Belgique: A.de Boeck Duculot, 1980 (1ª.)
- Grashoff, Udo. *Vou-me embora, Cartas de Suicidas*. (Trad. Maria Manuel Tinoco) Lisboa: Quetzal, 2006 (1ª.)
- Haenel, Thomas, *Suizid und Zweierbeziehung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001 (1ª.)
- Hörster, Heinrich Ewald; Sottomayor, M. Clara; Pires, Manuel «Família» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.11, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, pp.791-792
- Jung, C.G. *AION- Estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo*. (Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha) Petrópolis, Editora: Vozes, 1982 (1ª.)
- Kauffman, Vincent. *L'Equivoque Epistolaire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986 (1ª.)
- Kovács, Maria Júlia. *Morte e Desenvolvimento Humano*. Brasil: Casa do Psicólogo, 2008 (5ª)
- Leite, António. «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa, Editorial Verbo, 2003, pp. 734-735
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Lopes, J. J. Almeida. *Constituição Portuguesa* (6ªrevisão anotada). Coimbra, Editora Almedina, 2005 (6ª)
- Marques, Maria Lúcia Garcia. «Palavras, Frases e Ditos da Língua Portuguesa» in: *Dicionário da Língua Portuguesa - O Português essencial*, 8ªed, Porto, Porto Editora, 1999, p.1774
- Martins, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Coleção Leituras, vol.7, Lisboa, Editorial Estampa, 1997 (s/ed)
- Mathias, Marcello Duarte. «Autobiografias e Diários» in: *Colóquio Letras*, Lisboa, nº. 143/144, Janeiro 1997, pp. 54-55
- Mergulhão, Teresa de Lurdes. *Vozes e Silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para jovens em Portugal*, Tese de Doutoramento em Estudos Literários, Especialidade em Literatura Comparada, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008.
- Monteiro, Maria Albertina Lopes, trad. *A Eutanásia: Estudos*, Lisboa: Delfos, 1972 (1ª.)
- Morão, Augusto José. *Sujeito, Paixão e Discurso*. Lisboa: Vega, 1996.
- Morin, Edgar. *O Homem e a Morte*. (Trad. Adelino dos Santos Rodrigues e João Guerreiro Boto). Mem-Martins, Publicações Europa- América, 1988 (2ª.)

- Mónica, M. Filomena. *A Morte*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011 (1ª.)
- Müller, Francis. *Emile Durkheim und der Selbstmord* (Studienarbeit). Germany: Grin Verlag, 2005 (1ª)
- Nunes, Rui *et al.* *Eutanásia: e outras questões éticas no fim da vida*, Coimbra: Gráfica de Coimbra: Associação Portuguesa de Bioética, 2009 (1ª.)
- Pageaux, Daniel-Henry, «Da Imagética Cultural ao Imaginário», in: *Compêndio de Literatura Comparada*. (Trad. Maria do Rosário Monteiro). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, (1ª.) pp.133-164;
- Perrot, Michelle. *Uma História das Mulheres* (Trad. Isabel St. Aubyn). Porto: Edições Asa, 2007 (1ª.)
- Raposo, Mário «Suicídio» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.27, Lisboa: Editorial Verbo, 2003, p.735
- Reis, Carlos. *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, 2001 (2ª.)
- Reis, Carlos & Lopes, A.C. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra:Livraria Almedina,1996 (5ª.)
- Reys, Lesseps «Eutanásia» in: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol.11, Lisboa, Editorial Verbo, 1999, p.425
- Ribeiro, A. S. *Literatura Alemã II*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999
- Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação, O Discurso e o Excesso de Significação*. (Trad. Artur Morão), Lisboa: Edições 70, 1976 (1ª.)
- Rocha, Andrée Crabbre. *A Epistolografia em Portugal*. Lisboa: Livraria Almedina, 1965
- Santos, Laura Ferreira. *Ajudas-me a morrer? A morte assistida na cultura ocidental do século XXI*. Lisboa, Editora Sextante, 2009 (1ª.)
- Shaw, Harry. *Dicionário de Termos Literários* (Trad. Cardigos dos Reis), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978
- Silva, Manuela Parreira. *Realidade e Ficção para uma biografia epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004
- Silva, Manuela Parreira. «Fragmentos de um Discurso da Distância sobre a Correspondência de António Nobre para Alberto de Oliveira» in: *Memória de António Nobre*, Lisboa, *Colóquio Letras*, nº. 127/128, Janeiro-Junho 1993, p. 204-209
- Silva, Manuela Parreira. «Para uma Teoria Prática Epistolar Pessoaana» in: *Correspondências*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 127-141.

- Silva, Manuela Parreira. «Para uma Teoria da Prática Epistolar Pessoana» in: *Correspondências*. Lisboa, Edições Colibri, 1998 (1ª.) pp.127-147
- Unamuno, Miguel de. *Portugal Povo dos Suicidas* (Trad. Rui Caeiro). Lisboa: Letra Livre, 2008 (2ª.)
- Vala, Jorge; Monteiro, M. Benedicta. *Psicologia do Amor*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (1ª.)
- VV.AA. *Categorias da Narrativa*. (Trad. Fernando Cabral Martins) Lisboa: Editora Arcádia, 1976 (1ª.)
- Watt, Ian. *A ascensão do Romance*. (Trad. Hildegard Feist) São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- Willemsen, Roger. *Der Selbstmord, Briefe, Manifeste, Literarische Texte*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007 (1ª.)

#### **Obras de consulta:**

- Almeida, Aires. *Dicionário Escolar de Filosofia*. Lisboa: Plátano Editora, 2009 (1ª.)
- Didier, Béatrice. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Vol. 3 (P-Z), Paris: Presses Universitaires de France, 1994
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. U.S.A., Penguin Books, 1991. (3ª.)
- Mesquita, Raúl; Duarte, Fernanda. *Dicionário de Psicologia*. Lisboa, Plátano Editora, 1996 (1ª.)
- VV. AA. *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1999 (8ª.)
- VV. AA. *Grand Larousse Encyclopédique*, vol. IV, Paris: Librairie Larousse
- <<http://www.wikipedia.org>>

# ANEXOS

## ANEXO I

*A Lady writing a Letter, with her maid* (1670)

por Jan Vermeer



Fonte: [http://www.oilpaintinghk.com/art/oil\\_paintings\\_44867.html](http://www.oilpaintinghk.com/art/oil_paintings_44867.html)

## ANEXO II

( ART.º 24 da Constituição Portuguesa)

## TÍTULO II

### Direitos, liberdades e garantias

#### CAPÍTULO I

#### Direitos, liberdades e garantias pessoais

##### ARTIGO 24.º

##### (Direito à vida)

1. A vida humana é inviolável.
2. Em caso algum haverá pena de morte.

O Tribunal constitucional, em processo de fiscalização preventiva, não se pronuncia pela inconstitucionalidade das normas constantes do artigo 1.º do Decreto n.º 41/III, da Assembleia da República, relativo à Exclusão da ilicitude em alguns casos de interrupção voluntária da gravidez, pois não são atingidas as normas ou princípios constitucionais invocados como fundamento da inconstitucionalidade (artigos 24.º, n.º 1, 25 n.ºs 1 e 2, 67.º, n.º 1, 68.º, n.º 2, 69.º, 71.º, em especial).

Acórdão 25/84, Boletim do Ministério da Justiça, 344-197.

IV – A vida intra-uterina compartilha da protecção que a Constituição confere à vida humana enquanto bem constitucionalmente protegido (isto é, valor constitucional objectivo), mas não pode gozar da protecção constitucional do direito à vida propriamente dito – que só cabe às pessoas, pois só estas podem ser titulares de direitos fundamentais (não há direitos fundamentais sem sujeito), pelo que o regime constitucional de protecção especial do direito à vida, como um dos «direitos, liberdades e garantias pessoais», não vale directamente e de pleno para a vida intra-uterina.

V – Sendo difícil conceber que possa haver qualquer outro direito que, em colisão com o direito à vida, possa justificar o sacrifício deste, já são configuráveis hipóteses em que o bem constitucionalmente protegido que é a vida pré-natal, enquanto valor objectivo, tenha de ceder, em caso de conflito, não apenas com outros valores ou bens constitucionais, mas sobretudo com certos direitos fundamentais, designadamente os direitos da mulher à vida, à saúde, ao bom nome e reputação, à dignidade, à maternidade consciente.

VI – Os casos previstos nos preceitos impugnados configuram situações típicas de conflito entre a garantia da vida intra-uterina e certos direitos fundamentais da mulher e outros valores ou interesses constitucionalmente protegidos, e em nenhuma dessas situações de colisão é ilegítima ou inaceitável, em termos constitucionais, a solução legal de não penalizar o aborto que, nessas circunstâncias, seja praticado para fazer prevalecer os direitos e interesses constitucionalmente legítimos da mulher.

Acórdão 85/85, Boletim do Ministério da Justiça, 360(S) 353.



## ANEXO III

Declaração / Abschiedsbrief  
de  
Stefan Zweig (22/02/1942)



## Declaração

Ehe ich aus freiem Willen und mit klarem Sinnem  
aus dem Leben scheide, drängt es mich eine letzte Pflicht  
zu erfüllen: diesem wundervollen Lande Brasilien  
innig zu danken, das mir und meiner Arbeit so gute  
und gastliche Rast gegeben. Mit jedem Tage habe ich das  
Land mehr lieben gelernt und nirgends fände ich mir  
mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut,  
nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich  
untergegangen ist und ~~das~~ meine geistige Heimat Europa  
sich selber vernichtet.

Aber nach dem sechzigsten Jahre bedürfte es besonderen  
Kräfte um noch einmal völlig neu zu beginnen. Und  
die mir sind durch die ~~langen~~ langen Jahre heimat-  
losen Wanderns erschöpft. So halte ich es für besser,  
rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzu-  
schließen, dem geistige Arbeit, immer die leukste Freude  
und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde  
gewesen.

Ich grüße alle meine Freunde! Mögen sie die Morgen-  
röte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu  
Kügeduldiger, gehe ihnen voraus.

Stefan Zweig

Petropolis 22. II 1942

Versão final do manuscrito da "Declaração".

Fonte: Dines, Alberto. *Morte no Paraíso- A Tragédia de Stefan Zweig*. 1ª ed., Lisboa, Rocco –Temas e Debates, 2005, (Anexos).